

إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى

فصلية محكمة، السنة الثالثة، العدد الحادى عشر

خريف ۱۳۹۲ ش / أيلول ۲۰۱۳ م

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٣٠ ـ ٩

الموازنة بين مكانة المرأة فی منظومتی "ويس ورامين" و "بيجن ومنيجه" من منظور النسويّة

إسماعيل حاكمی*
راضية زواريان**

الملخّص

الولوج فی عالم المرأة النفسی لدراسة شخصيتها وأخلاقها قد حظی دوماً باهتمام العلماء والأدباء، والتعرف علی مكانة المرأة فيما يتعلّق بتطوّر الإنسان بحاجة ماسة إلی دراسات شاملة تكشف عن الإبهامات التی تسبّب إصدار أحكام متسرّعة عن المرأة والتشهير بها علی أنّها "المجرمة الأزلية".

ولقد واجهنا فی إيراننا القديمة نساءً محنّكات لم يخضعن للإهانة والحقارة قطّ، بل شاهدنا من جانب البعض ردود أفعال عنيفة، بحيث أحدثت زلزالاً فی المبادئ السياسية والثقافية والاجتماعية المقرّرة.

والغرض من هذه البحث هو التعريف بالوجه الحقيقی للمرأة التی وقفت بعزمها الراسخ أمام المصير الذی قرّره الآخرون لها، والدراسة بدأت باستعراض شخصية المرأة الأصيلة فی منظومتی "ويس ورامين" لفخرالدين أسعد الجرجانی و"بيجن ومنيجه" للفردوسی، ثمّ انتقلت إلی تبيين مكانة المرأة فی هاتين المنظومتين من منظور النسوية بالتأكيد علی عنصر الزمان والذی يتعلّق بالعصر الأشكانی.

الكلمات الدليلية: مكانة المرأة، إيران القديمة، ويس، منيجه، القدر، النسوية.

---

*. أستاذ بجامعة طهران، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فرع علوم وتحقيقات بطهران، إيران.
dr.zavarian@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

مازالت المرأة في ساحة عالمنا الرحيبة تعتبر امرأة مهيضة الجناح فقط، ولاتزال تحمل على عاتقها آلاماً كثيرة، وإن مضت على نشأتها على الأرض ملايين السنين، ولكنها استطاعت رغم المشاكل المتعدّدة أن تظهر الدرّ المكنون من وجودها الحقيقي.

وهناك في الأزمنة القديمة دراسات للبحث عن مكانة المرأة وحياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بحيث توّفر لنا معلومات نافعة عنها، ومنها أنّ المقارنة بين المشهورين من النساء والرجال في تاريخ إيراننا القديمة تشير إلى أن عدد النساء الشهيرات أقلّ من الرجال المشهورين بكثير، وأنّ مردّ ذلک الكم القليل ليس إلّا لشهرة آبائهنّ أو إخوانهنّ أو أزواجهنّ.

وعلى حسب رأي المؤرخين، فالنساء اللاتي شاركن في الحرب أو السياسة وتمكّنّ من الوصول إلى منصّة الحكم أو القيادة أثّرن في التاريخ تأثيراً لامثيل له.

والولوج في عالم النساء من القضايا المعقّدة جدّا وله تاريخ يصل مداه إلى التاريخ البشري، ولكن هناک في إيراننا القديمة نساء مثقفات مجربات أثّرن في تقدّم المجتمع الإنساني بقدراتهن البالغة وذكائهن المثالي، بحيث وظّفن قدراتهنّ لصدّ ما تتعرّض له المرأة من إهانة وتحقير.

تعتبر "ويس" و"منيجة" في منظومتي "ويس ورامين" و"بيجن ومنيجه" نموذجين من هؤلاء النساء.

وقفت "ويس" أمام المصير الّذي قدّره لها المجتمع الذي يتحكّم فيه الرجال، ولكنّها قرّرت لنفسها مصيراً آخر بإصرارها وعزمها، فانتصرت ظافرة، كما اختارت "منيجه"، بشجاعتها البطولية وعزمها الراسخ، زوجا لنفسها على خلاف تقاليد مجتمعها، إنها ثابرت حتى الموت لذلک الاختيار ولذلک العشق الصادق فواصلت حياتها فخورة.

مكانة المرأة في منظومة "ويس ورامين"

منظومة "ويس ورامين" أثر من الآثار الباقية لقصة إيرانية قديمة قام بنظمها فخرالدين أسعد الجرجاني الذي يعتبر واحداً من كبار القصّاصين الإيرانيّين الذي

عاش في القرن الخامس للهجرة.

يعـود تأريخ هـذه القصة إلى الأزمنة التي كان يسـيطر عليها النظام الإقطاعي في العهد الأشـكاني، وقد قام فخرالدين أسعد الجرجاني بنظمها، وكانت في الأصل باللغة الفهلويـة، والأرجح أنّها تتعلق بمرحلة تولّت على الحكم فروع من سـلالة "گودرزيان" و"قارنيان"، وأسـرة "ماه" أو أسرة "قارني"، الأسرة الّتي تنسب إليها "ويس"، إنّها تعتبر إحدى الأسـر الأشرافية السـبع في العهد الأشـكاني. وقد وقعت الحوادث في مملكة كبيرة تقع في الشرق، في مدينة "مرو" دون أن يكون لها أيّة مركزية.

وكانت للنسـاء مكانة مرموقة فـي إيران القديمة فقد تمّ الحصـول على الكثير من التطـورات الاقتصادية بيد هـؤلاء، وكذلك لم يكنّ بمعزل عن عالم السياسـية والحكم والعلم، بل كان لهن تأثير في أهمّ الحوادث الوطنية عن بصيرة نافذة ويقظة كاملة، بحيث قمن بالدفاع عن مطالبهن المشروعة.

وأما في العهد البارتي فضعفت مكانة المرأة، وفرضت عليها قيود، كما يشـير بعض المستشرفين إلى هذه الظاهرة قائلاً: إن مكانة المرأة في العهد البارتي أقلّ من مكانتها في العهدين البارسي والمادي، بحيث كانت المرأة في العهد الأشكاني وسيلة في يد الرجال للوصول إلى الأهداف السياسـية، كما كانت للكثير من الزوجات نزعة سياسية، وكان الغرض الرئيسي إيجاد التعامل بين القدرات السياسية السائدة على المناطق المختلفة.

والواضـح أن الشـيء الوحيد الذي لايهتـمّ به أبداً نظام المجتمـع الذي يتحكّم به الرجـال هو مصـير المرأة، ومن هذا المنطلـق فالمحظورات التـي واجهتها قصة "ويس ورامين" ناتجة عن المطالبة بحقوق النساء الطبيعية، الحقوق التي لم يوافق عليها قطّ ذلك المجتمع الذي لايرى حرية التفكير واختيار العمل إلّا للرجال.

وأما "ويس"، الشـخصية المحورية، والتي تتعلق بها شخصيّات الآخرين، فتقف أمام ذلـك المجتمع وتطالب بحريّتها فتحوز عليها، لأنّ «الحرية المطلقة كانت تتعلق بالرجال فحسـب، وفي تلك المعادلات يحظى الرجل بالملذّات والشـهرة وليس للمرأة حظّ إلّا تحملّ المشاق واللؤم والعتاب. فالمرأة على أساس هذه المعايير الجافة تعتبر لعبة ولاغير، ومن هذا المنطلق فليسـت "ويس" إلّا زوجة للملك "موبد" المعمّر، وعشـيقة لـ"رامين"

الشـــاب، فلا قيمة لنفســـها، لأن الأقدار أرادت أن تجرى الأمـــور كما هى فى الحال.» (مزداپور، ۱۳۸۲ ش: ۱٤۱)

"ويـــس" هى المرأة التى قرّرت لهـــا الأقدار مصيرها قبل ميلادها واختارت لها نوع العمل التى يجب أن تقوم به، ورسمت لها سلوكها فى الحياة «وهذه هى الحال التى تسبب خضوع قســـم من أفراد المجتمع لارتكاب الجرائم، الجرائم التى تشبه اللعنة المشؤومة والتـــى قرّرها المجتمع لهم قبل ولادتهم، حتى ولو أنهم قاوموها فى بداية الأمر مقاومة عابثة كما فعلتها "ويس".» (المصدر نفسه: ۸)

ولإبعاد النســـاء عن ســـاحة المجتمع والحـــطّ من قدراتهن، عادة مـــا يقوم الرجال بقمع النســـاء وتحقيرهن، وإشعارهن بأن وجود النساء هو ما يسبب الأخطاء والجرائم والإفساد فى الأرض، وبدا ذلک فى قصة "ويس ورامين" حيث يحاول المجتمع الرجالى تقييد المرأة بقضاياها الجنسية وإلزامها بها لإبعادها عن الاستقلال الفكرى والحرية،كما طلبوا منها الامتثال والطاعة والانقياد، بحيث اعتبروها قيماً أخلاقية معتقدين أنّ المرأة إذا أرادت أن تكـــون محبوبة لدى الرجل فلابدّ أن تكون مطيعة، وضعيفة، ومحتاجة إليه، كما ورد فى المنظومة:

دو كيهان گم كنند از بهر يک كام   چو كام آيـــد نجويند از خرد نام
زنان را گرچه باشدگونه گون چار   ز مـــردان لابه بپذيرنـــد و گفتار
شـــكار مرد باشد زن به هر سان   بگيرد مرد او را ســـخت آســـان

ـ تُضيع النساء الكونين لأجل الشهوة وعند الحصول على الملذّات لايهتممنَ بالعقل.
ـ مع أن للنساء حيلاً مختلفة ولكنهنّ يسمعن حديث الرجال ويحبن دعوتهم وتضرعهم.
ـ على أية حال، فالمرأة تعتبر فريسة الرجال، فيحصل عليها الرجل بكلّ سهولة.

و كذلک يعتبر الرجال المرأة الحرة المفكرة مرأة وقيحة ناقصة العقل:

چه نيكو گفت موبد پيش هوشنگ   زنان را آز بيش از شرم و فرهنگ
زنـــان در آفرينـــش ناتمامنـــد   ازيرا خويش كام و زشت نامند

ـ أظهر "الموبد" رأيه عند "هوشنگ" بأحسن صورة قائلاً: إن حرص النساء أكثر من الحياء والتقاليد السائدة على المجتمع.

ـ إن النساء ضعیفات فی الخلق ولأجل ذلک الضعف یبحثن عن الملذّات ولهنّ سمعة سیّئة.

کما ورد فی مکان آخر للمنظومة دلالة علی خلو النساء من الشفقة:

مبادا کس که از زن مهر جوید　　که از شوره بیابان گل نروید

بود مهر زنان همچون دم خر　　نگردد آن ز پیمودن فزون تر

ـ حذار أن تطلب المحبة من المرأة، لأن الورد لاینبت من السبخة.

ـ فمحبة النساء کذنب الحمار لایصبح طویلا إثر طی الطریق.

ودلیل آخر علی دناءة مکانة المرأة هو إظهار کراهیة الرجال منها، ومیلهم إلی الابتعاد عنها فی أیام الحیض، لأن الرجال یعتبرونه نفثة شیطانیة تدنو من المرأة لعدة أیام فی کل شهر وتلوّثها، بحیث یعتقد الرجال أن الابتعاد عن المرأة فی تلک الأیام المعدودة أمر واجب، فکانوا یذهبون بها إلی خارج المدینة. کما ورد فی المنظومة:

زن مغ چون بدین کردار باشد　　به صحبت مرد از او بیزار باشد

وگر زن حال از او دارد نهانی　　بر او گردد حرام جاودانی

ـ إذا کانت المرأة علی هذه الحالة یشمئز الرجل من أن یتحدث معها وإن کانت زوجة لرجل الدین.

ـ وإن لم تخبر الزوجة زوجها عن تلک الحالة تحرم علیه إلی الأبد.

وهذا الأمر یعود إلی المبادئ الزرادشتیّة التی تقوم بنیتها الفکریة علی أساس شیطنة المرأة وحقارتها والتفاخر بوجود الرجل.

وفی منظومة "ویس ورامین" یخاطب الملک "موبد" "ویرو" قائلاً:

همی تا در شبستان و سرائی　　هنرهای یلان نیکو نمائی

چو در میدان شوی باهم نبردان　　گریزی چون زنان از پیش مردان

ـ مادمت فی حرم المسجد أو فی البیت تقوم بإظهار فنون الأبطال بأحسن صورة.

ـ ولکن عندما تخوض المعارک وتلتقی بالأبطال تفرّ منهم کما تفرّ النساء من أمام الرجال.

والذی یأمر ویحکم فی هذه المجموعة هو الزوج، والسائد والقائد هو الرجل

وإرادتــه، وحكمه مطــاع، ولكن للمرأة خصائص أخرى كما يعبر الشــاعر في "ويس ورامين" عنها وعن الكيفيات النفسانية المختصة بالنساء قائلاً:

زنان نازک دلند و سســت رأیند　　به هر نحو چون برآریشان برآیند
زنان گفتار مردان راست دارند　　به گفت خوش تن ایشان را سپارند
زن ارچه خسرو است ار پادشاهی　　وگر خود زاهد است ار پارسایی
بدیــن گفتار شــیرین رام گردد　　نیندیشــد کــزان بد نــام گردد

ـ النساء رقيقات القلوب وضعيفات الآراء فيترعرعن على أية سجّية يتربّين عليها.

ـ يعتقد النســاء بإنّ الرجال صادقون في كلامهم فيخضعن لما يفوهون به من حلو الحديث.

ـ إن تكن مليكة، أو سلطانة، وإن تكن زاهدة، أو عابدة.

ـ فإنها تخضع للكلام الحلو ولا تفكر أبداً في سوء الشهرة.

كما نــرى هذه الحالة عند "ويس"، إنّها تلك المرأة التي تلتزم بالعفّة وتمتاز بحســن السمعة، بحيث تبحث عن الجنّة الخالدة ولكنها تترک العيب والعار إلى جانب والسمعة والشهرة إلى جانب آخر وتدع الدنيا برمّتها لعشق حبيبها "رامين".

ومن مطالب المجتمع الذي يسيطر عليه الرجال أن لا تحبّ المرأة نفسها أبداً، بل لا بد لها أن تفدي الرجل بروحها ودمها، وتضحّي بنفســها،كما نرى هذه الحالة عند "ويس"، إنها قامت بالتضحية حتّى بلغت ذروة الفداء واشترت العار والفضيحة بثمن غال.

ربّمــا انقياد "ويس" الكامل تجاه عشــق "رامين" يدلّ علــى أنّها تنوي نكاية "موبد" وأذاه، لأنه الرجل الذي قتل أباها وأخرجها من مسقط رأسها كرهاً وفصلها من زوجها "ويرو".

ليست "ويس" امرأة عاهرة فاسقة، بل إنها ملتزمة بعشق "رامين" حتى نهاية عمرها، كما قامت بتضحية نفســها لأجله في مجتمع أحاطه الانحطاط والفســاد بســبب وجود النساء الروميات والإغريقيات، كما تعبّرعنه "دايه" قائلة:

زنــان مهــتران و نامــدارن　　بــزرگان جهــان و کامــکاران
اگرچه شــوی نامــبردار دارند　　نهانــی دیگــری را یــار دارند

ـ زوجـات الزعماء والمشـهورين من الرجال وأصحاب الحظـوظ وزوجات كبار العالم.

ـ وإن كان لهنّ حليل شهير إلّا أنّ لهنّ فی الخفاء خليلا آخر.

كانت "ويس" وفيّة "لرامين" جدّاً رغم أنه لم يكن وفيّاً لها؛ فهی امرأة مثالية تريد أن تعيش وتستمتع بحياتها.

فطبيعة "ويس" السـاخنة ومعنويّاتها الرفيعة لاتسمح لها أن تستسلم لكلّ ما يحدث مـن أطرافها، بل نری ميلها إلی حرية الاختيار منذ طفولتها، ولهذا السـبب تختلف مع "دايه" فی اختيار ثوب من الثياب وهی طفلة صغيرة، كما تقول "دايه":

همی نپسندد اكنون آنچه ماراست　　وگرچه گونه گون خز و ديباست

ـ إنها لا يعجبها الثوب الذی اخترناه لها وإن كان من أنواع الخزّ والديباج.

إن "ويس" ابنة الملك ولها عزمها، فتبحث عمّا تتمنّاه، وإنها ليست من النساء اللاتی يتّخذن مواقف انفعالية تجاه الحوادث والكوارث، ولا تضحّی بنفسها لمطالب الآخرين، بل إنها تثور ضدّ الظلم الذی تواجهه، وتدافع عن حقّها وتلحّ علی مطالبها عاشقة دون أن تخاف أحداً؛ إنها لاتزال تعيش فی عالم التناقض بين العشق والغرور، وهناک مشاهد كثيرة تدلّ علی غرورها، ومن أجملها هو المشهد الذی يعود فيه "رامين" من عند " گل" لزيارة "ويس" ولكنّها تطرده وترفض اعتذاره، وهناک مشاهد أخری تصوّر لنا مواصلة الغنج والدّلال بينهما، بحيث يتنفّس الصباح دون أن ينتبها:

چو بام آمد سخنها گشت كوتاه　　دل گمراهشـان آمد سـوی راه
همان گه دسـت يكديگر گرفتند　　ز بيم دشمنان در كوشـک رفتند

ـ عند الصباح قلّت الأقوال واهتدت قلوبهما التائهة.

ـ فآنذاک أخذ الواحد منهما بيد الآخر ودخلا القصر خوفاً من الأعداء.

تظهر تجليّات عشـق "ويس" الصادق بكاملها فی المنظومة، بحيث إنها تلتزم بعهدها من الآونة التی عشقت "رامين" حتی نهاية عمرها؛ كانت تتألم ولكنّها تبتهج؛ إنها تربّی نفسـها فی ظلّ "رامين" وعشقه وهذا هو الذی أمكنها أن تعيش مائة سنة، لأنها تعرف الهوی وفنّ العيش أكثر ممّا يعرفه "رامين".

شهرو

ومن النساء الشهيرات التی لعبت دورا مهمّا فی منظومة "ويس ورامين" هی "شهرو"، أم "ويس"، إنها امرأة عريقة ونبيلة تنتهی سلالتها إلی "جمشيد"، الملک الأسطوری، إنها جميلة فی غاية الجمال ومجرّبة محنّكة فی الأمور، بحيث تسـمّی "شـهربانو" أی خاتون المدينة، و"ماه بانو" أی قمر النساء؛ وهذا هو السبب الذی أدّی إلی تسمية "ويرو"، زوج "ويــس"، بالملک والأمير احتراماً لـ"شــهرو"، أم ويس، كما كان أبوها "قارَن" يُســمّی "شوی شهرو" أی زوج شهرو. وهذا كلّه يدلّ علی عظمة شخصية "شهرو".

شــخصية "شــهرو" ومكانتها فی منظومة "ويس ورامين" تدلّ علی المكانة المرموقة لبعض النســاء بين الطبقات الأشــرافية فی العهد البارتی، كما تــدلّ علی أنهن لم يكنّ بعيدات عن المجتمع بل يحضرن فی المراسيم و المهرجانات مع الرجال جنباً إلی حنب، كما ورد فی المنظومة:

كه بود در اين زمانه شــهرياری   به شــاهی كامــكاری بختياری
همه ساله به جشن اندر نشستی   چو يک ساعت دلش برغم نخستی
زهر شهری ســپهداری و شاهی   زهر مرزی پــری رويی و ماهی

ـ كان فی الدهر ملک، إنّه كان سعيداً جدّاً بهذا المُلک و كان الحظّ حليفه دائماً.

ـ وكان يقيم حفلة فی كل سنة، لأنّه ما كان يطيق الغمّ والهمّ ولو للحظة واحدة.

ـ وفی تلک الحفلة كان يشــارک من كلّ مدينة قائد وملک،كما كانت تشارک فيها من كل بلد حسناء جميلة كالقمر.

كانت "شــهرو" واحدة مِن هؤلاء النســاء، بل إنها كانت تفوق جميعهن، ويذكر اسمها قبل أسمائهنّ. إنها كانت ســيّدة النساء، وكانت الأمور تجری بيدها، وتمتلک قدرة هائلة، بحيــث قامــت بتزويج طفلة للملک "موبــد" قبل ولادتهــا ودون إذن أبيها علی خلاف الطقوس الزرادشــتية، ثم زوجتها لأخيه دون أن تســتأذن "موبد" أو يشعر "موبد" بهذا الأمر، وبعد أن أدرک الملک "موبد" الأمر أجبرته علی المرافقة والمداراة.

فلهذا كان «لها وجه ســلبی فی المنظومة إلی حد ما، لأنها خطبت ابنة غير مولودة لرجــل، ثّم زوّجتها لرجل آخر، وفضلاً عن ذلــک أنها نكثت عهدها عندما فتحت باب

القلعة أمام الأعداء، وسلّمت ابنتها للملک "موبد"، بحيث أريقت الدماء لامتلاک ابنتها "ويس"، ومنها إراقه دم کان لـ "ويرو"، زوج "ويس" الأوّل. فهی لم تکن حسنة السمعة من الناحية الأخلاقية.» (خاتون آبادی، ١٣٧٦ ش: ٦٦٧)

وفی إيران القديمة کانت الأمهات تختار النسب عندما کانت السيادة للأم، وعلامة أخری من علامات المجتمع الذی تتحکّم فيه النساء هی اختيارها للزوج، کما نلاحظ هذه الظاهرة فی منظومة "ويس ورامين" عند "شهرو" فی اختيارها أزواجا متعددة، وهذه دلالة علی خصائص المجتمع الذی يسود فيه نظام الأمومة أو سلطة الأم.

وهذه الظاهرة تسهّل تبرير سوء سمعة "شهرو" لاختيارها عددا کثيرا من الأزواج وإنجابها منهم أولادا عدة، کما ورد فی المنظومة:

بچه بوده است شهرو را سی و اند　　نزاده است او زيک شوهر دو فرزند
يکايک را ز ناشايست زاده　　به دايه دايگانی شير داده

ـ کان ل"شهرو" بضعة وثلاثون ولداً، ولم تلد لکل زوج أکثر من واحد.
ـ وقد وَلَدَتْ جميعَهم بصورة غيرشرعية، وکلّفت الربيبة إرضاعهم.

کانت للأمهات قدرات وافرة، بحيث يتدخلّن فی زواج البنات، ويُعيّنّ مقدار الصداق، کما أشار إلی ذلک "رامين" فی حديثه مع "گل":

چه نامی و زکدامين جايگاهی　　مرا خواهی به جفتی يا نخواهی
اگر با تو کسی پيوند جويد　　از او مادرت کاوين چند جويد

ـ ما اسمک وما مکانتک، أتقبلين أن أکون زوجک أم ترفضين زواجی؟
ـ إذا أراد أحد الزواج منک فکم تأخذ أمّک منه الصداق؟

وجدير بالذکر أنّ حدود تدخّل الوالدين فی زواج البنت کانت تنتمی إلی الثقافة والطبقة الاجتماعية التی تعلقت بها تلک الأسرة، ولکنها عادة کانت تسلب من البنت حق الاختيار.

دايه

هناک امرأة أخری فی هذه القصة تسمّی "دايه"، حيث أدّت دورا مهمّا فی إيصال

العشاق إلى الحبّ والغرام. إنها ذكية في غاية الذكاء، ولها خبرة وعندها معلومات وافرة عن الحيل النسائية، إنها ليست من عامّة الناس ولا أمية، بل لها معلومات عن الكيفيات الروحية والنفسية التي يعيشها البشر، كما عندها معلومات عن طبيعة الإنسان. ولابدّ أن تمتلك خصائص كهذه حتى تصلح لتربية أطفال الشرفاء من الناس وعظمائهم المودعين عندها.

إنها ثريّة جدّاً وخبيرة في تكاليف الأمومة أحسن ممّا تعرفه "شهرو". و كانت "دايه" تلعب دورراً وسيطاً لحلّ المشاكل في أيام المغازلة بين "ويس" و"رامين" في حالة كانت هي نفسها طالبة للملذّات.

گل

"گل"، ابنة "رفيدا"، تعتبر من النساء اللاتي لعبت دورا محدودا في القصة، وهي الّتي اتّخذها "رامين" زوجة له في منطقة "گوراب"، وهي من النساء اللاتي تعيش في ظّل شهرة أبيها. ولها شخصية منفعلة وساكنة، إنها في بداية أمرها خضعت لمطالب "رامين" الغرامية، ثمّ واجهت جفاءه وفراقه دون أن تحتج عليه، وكأنها لاقيمة لها إلا بحبّ "رامين" لها، وبعد أن ملّها "رامين" وانشغل بحبّ "ويس"، ولم يكن يهتمّ بهمومها ولا بغضبها وقلقها، فحينئذ خضعت للأقدار المحتومة واستسلمت للهموم. ومن هذا المنطق نرى مكانتها الضعيفة مقارنة بمكانة "ويس" الرفيعة.

مكانة المرأة في منظومة "بيجن ومنيجه"

في البحث عن مكانة المرأة في "الشاهنامه"من وجهة نظر الفردوسي، عرفنا أنّ للنساء مكانة تكاد تكون مرموقة، وللنساء اللاتي قمن بالمشاركة في النشاطات السياسية شهرة واسعة وقدرة عظيمة،كما نرى هذه الظاهرة في قصة "بيجن ومنيجه" وهي أنّ "منيجه" قبل أن يتعرف "بيجن" عليها لم يكن اسمها مذكورا في القصة، ولكن بعد أن تعرّف عليها تردّد ذكرها وأصبحت مشهورة، ولكن النساء اللاتي لم تكن لهنّ علاقة بالحكومة أو السياسة أو تأثير في أركان الحكم لم يشتهرن أبداً؛ فلهذا نرى "منيجه" عند التقائها ببيجن لأوّل مرة تقوم بتعريف نفسها له قائلة: "أنا منيجة بنت أفراسياب" وبهذه

العبارة تشیر إلی أصلها ونسبها الذی ینتهی إلی أبیها "أفراسیاب" الشهیر.

وظاهرة أخری نراها فی قصة "بیجن ومنیجه" هی حرّیة التفکیر والعمل إلی حد تعطی للبنت فرصة تمکّنها من اختیار شریک حیاتها، فهی لا تشعر بأی قلق وإن قامت الأسرة بطردها، لأنها تشقّ مشوارها فی الحیاة عن بصیرة وبکلّ حرّیة، دون أن یجبرها أحد علی العمل ویقرر لها مصیراً محتوماً.

ومع هذا کلّه، فوجهة نظر "أفراسیاب"، ملک توران، عن بنته "منیجه" جدیرة بالاهتمام، لأنّها شغفت بحب بطل إیرانی، فی زمن کانت العداوة قائمة بین إیران وتوران، فیوجّه الأب کلمات ساخنة ولادغة إلی ابنته قائلاً:

به دست از مژه خون مژگان برفت   برآشفت و این داستان بازگفت

کرا در پس پرده دختر بود   اگر تاج دارد بد اختر بود

– فثارت ثورته وقصّ قصته ودمعه الدامی ینزف من أهداب عینه قائلاً:

– من کانت له ابنة فی الخفی فهو سیء الحظّ ولو کان ملکا.

فمن الطبیعی أن لا نتوقع من هذا الأب إلا الغضب والخشونة حیث یقول:

از این کار ناپاک زن   هشیوار با من یکی رای زن

أیها العاقل الذکی! شاورنی فی أمر هذه هذه المرأة المتهتّرة.

یجب علینا أن ننتبه بأنّ نظرة "أفراسیاب" متعلقة بـ"توران"، فهی لا تمثل النظرة الإیرانیة للمرأة، وکذلک نواجه مثل هذه الرؤیة السلبیة تجاه المرأة فی موضع آخر من القصة ولاسیما فی الجزء الذی یتحدث عن "منیجه"، وهو الجزء الأکثر حزناً فی "الشاهنامه"، حیث یطلب "بیجن" من "منیجه" أن تقسم بأن تکتم أسراره. وقد عزّ علی "منیجه" کلام "بیجن" والمیثاق الذی أخذه منها، بحیث أصبح العالم فی عینها أکثر ظلاما من ظلمة بئر سُجِنَ فیها "بیجن".

شعرت "منیجه" بأنها تبدلت إلی شخصیة أخری، شخصیة عاشقة باکیة اشمأزّ منها الأب والأهل وأعرضوا عنها، إنها حافیة راکضة إلی کل منتدی، فاقدة الکنز والجوهر والتاج، بعیدة عن المال والجاه والشهرة، یائسة من "بیجن" ووصاله فیعز علیها أن تسمع:

کنون گر وفای مرا نشکنی   به سوگند با من تو پیمان کنی

بگويم ترا سر بسر داستان چو باشى به سوگند هم داستان
كه گر لب بدوزى زبهر گزند زنان را زبان كم بماند به بند

ـ إذا لم تُنقضِى عهدى، وتعاهديننى مقسمة.
ـ سأحكى لک قصصا وحكايات، شريطة أن تبادلينى المشاعر وفاءً بعهدک.
ـ وأن تكونى كاتمة لسرى خوفاً من أن يلحق بى ضرر، علماً بأنّ عدد النساء اللاتى يكتمن الأسرار قليل جداً.

ولا تستحق امرأة كـ"منيجه" أن تُعامل بمثل ما عاملها "بيجن" الذى يدين بحياته لها، حيث أنقذته من البئر الضيقة المظلمة التى سجن فيها، فلم يكن نصيبها من "بيجن" إلاّ التشّرد وحياة الخفة والعار. وربّما هذا هو السبب الذى دعا "بيجن" كى لايتأخر عن تقديم اعتذاره إليها.» (دبير سياقى، ١٣٦٥ش: ٦٩و٧١)

ورغم ذلک وبعد أن تعرفت "منيجه" على "رستم" أسرعت إلى إطلاق سراح "بيجن" بمساعدة البطل العالمى،"رستم"، ناسية آلامها وهمومها وبعد إنقاذه من السجن تركت بلادها ومسقط رأسها ورافقت "بيجن" و"رستم" متوجّهة إلى إيران بكامل اختيارها.

إنها عاشت فى إيران حياة طيبة كريمة بحيث حظيت باحترام "كى خسرو" والآخرين واحتلّت مكانة مرموقة تعادل مكانة المرأة الإيرانية بحيث يوصى "كى خسرو"، "بيجن" برعاية حقوق "منيجه" والاحترام لها.

دراسة شخصية "ويس" فى منظومة "ويس ورامين"

"ويس" أو "ويسة" هى الشخصية الرئيسية فى المنظومة وتنتهى إليها شخصية الآخرين. إنها بنت "شهرو" و"قارن" وملكة "ماه آباد"، لها شخصية فريدة بين النساء فى الشعر الفارسى، «إنها مخطوبة عند ميلادها وبعد أن بلغت رشدها تزوجت بأخيها، ثمّ اختطفها بعد سنوات ملک معمّر، وأصبحت زوجته، ثم عشقت أخا زوجها ووقعت فى حبّه لعدة سنوات دون أى خوف وخجل، ثمّ قامت بتحريضه للقيام على زوجها الشرعى وحكومته، وبعد أن زالت دولة زوجها تزوجت بعشيقها وعاشت مائة سنة بكاملها.» (مجلة چيستا: ٦٦٥)

للدکتور إسلامی ندوشن رأی عن "ویس" أورده فی کتابه "جام جهان بین" قائلاً: «إنها امرأة مخلصة وعفیفة، ولا یدفعها الاستیاء أن تتورط فی الهوة، وربّما استسلامها لـ"رامین" هو نوع من الانتقام من رجل فصلها من زوجها المحبوب،"ویرو"، وقتل أباها واختطفها من مسقط رأسها.»

«لیست "ویس" من أهل الکید فی أفعالها، لأنها بعد اتصالها بـ "رامین" ضحّت من أجله بدینها ودنیاها مخلصة له الحبّ، وجدیر بالذکر بأنها طردت "دایه" ما إن أخبرتها بحبّ "رامین" لها، وسمّتها القبیحة، والوقیحة، رغم أنها کانت محرومة من حبّ زوجیها الاثنین مِن قبل، لأنها مکبلة بحبل التقوی والعفاف ورجیلها مشدودتان به، وهی سیّدة عفیفة تخاف من الفضیحة والذنب والجحیم وغضب الله تعالی من جانب، ومن جانب آخر قد أخافها مصیرها الألیم من زواج جدید، فلذلک تقوم بمعاتبة "دایه" قائلة:

هم از ویرو هم از من شرم بادت　　که از ما سوی رامین گشت یادت
مرا شوخی و بی شرمی میاموز　　که بی شرمی زنان را بدکند روز.»

(محجوب، ۱۳۷۷ش: ۷۷و۷۸)

"یا قلیلة الحیاء" اخجلی منّی ومن "ویرو" فی حدیثک معی عن حب "رامین"!

لا تعلّمینی المزاح وعدم الحیاء، لأن قلة الحیاء تشوّه سمعة المرأة یوماً بعدَ یوم.

وأما "دایه" فتعرف ما یجری فی نفس "ویس" فأخذت تتحدث عن حبّ "رامین" لها بحرارة ساخنة وعن اغتنامها للفرصة طول عمرها والانتفاع باللّذات فی أیام الشباب والحیاة بکیاسة خاصة، بحیث لم تبال "ویس" بالخزی وسوء السمعة وأغمضت عینیها علی کلّ شیء سوی "رامین"، لأنه الرجل الوحید الذی استحسنته وأرادته لنفسها لتعیش معه عیشة غرامیة، وإن جاء ذلک متأخرا، ولکنّها خضعت له بکامل وجودها تقول:

مرا رامین به مهر اندر چنان بست　　که نتوانم زبندش جاودان رست

- کبّلنی "رامین" بقید محبّته بحیث لا یمکننی الخلاص منه.

فیبلغ عشقها لـ "رامین" مبلغاً یمنعها من التفکیر فی الخزی وسوء السمعة والموت وعذاب الآخرة.

ولـ"ويــس" روح متمـردة تثور على المجتمع الذى يســود عليــه الرجال فلا يمكن لحــوادث الدهــر أن تجعلها منفعلة ومطيعة، بل إنها تقاوم بعــزم وتأخذ حقّها من الدنيا والمجتمع، لأن المجتمع قد حرمها من كل شــيء وحتى مــن حقّها الطبيعى وهو اختيار زوج تحبه، وبدلاً من ذلک قررّ المجتمع لها مصيراً محتوماً فى الحياة ولكن "ويس" هدمت بعزائمها الراسخة وقدراتها الأنثوية أساس هذا الحرمان، أى عدم حرية الرأى واختيار العمل، ووقفت أمام المجتمع الذى يســطر عليه الرجــال وقلّبت العلاقات الاجتماعية والثقافية الســائدة. إنها ضحّت بسمعتها فى سبيل حرّيتها وقامت بتغيير المصِير المحتوم الذى قررّه الآخرون لها. «ويس امرأة مخلصة تريد العيش والانتفاع من عمرها، ولكن أخلاقياتها الســاخنة تمنعها أن تخضع للحــوادث، لأن حبّها للحرّية وحق الاخيتار ظهر فى وجودها من أوان الطفولة، فهى ذات عزم مســتقل من ذلک الأوان، وقد بدا ذلک فى اختلافها مع "دايه" فى اختيار ثوب لها:

همی نپسندد اکنون آنچه ما راست　　وگرچه گونه گونه خز و دیباست.»

(إسلامى ندوشن، ۱۳۷۰ش: ۹۵)

- لايعجبها ما يعجبنا من الثياب وإن تكن من أنواع الخزّ والديباج.

"ويــس" ابنة الملک، إنها عفيفة ذات حياء ولكنّها تبحــث عن الملذّات مراعية جانب العفاف والنقوى، وإنها ليست امرأة تتخذ مواقف انفعالية أمام كوارث الدهر وضحى بنفسها استجابة لمطالب الآخرين، بل إنها تلحّ فى مطالبها الغراميّه وتدافع عن حقها ولاتخاف من أى شيء، ولكن هناک صراع فى نفسها بين القوّتين المتضادتين وهما قوّة العشق والغرور.

يتجلّى حبّها تجاه حبّ "رامين" كما يتجلّى غرورها تجاه جفاء "رامين"، لأنّها لاتزال تعرف فن الغرام أكثر مما يعرفه "رامين". إنها تعانى وتبتهج معاً ولكنّها تربّى نفسها على حبّ "رامين" فعاشت مائة سنة مع هذا الحبّ.

دراسة شخصية "منيجه" فى منظومة "بيجن ومنيجه"

اســم "منيجه" صــورة مؤنثة معدولــة عن أصله البارتــى وهو "مانــک". إنّها بنت أفراســياب الجميلة، ملک توران، وذُكِرَت بأسماء وصفات مختلفة منها: الشــمس، جميلة

الوجة، صنم الجثة، حســناء "سمير"، البنت الجميلة، وردة الخدّ وما إلى ذلک. إنها امرأة مضحية وشجاعة فى الحبّ. وهذه الشجاعة إن لم تكن أكثر من شجاعة "تهمينه" فليست بأقلّ منها؛ إنها واجهت "بيجن" فى ســاحة المهرجانات وعشــقته فى اللقاء الأوّل، ثمّ أرسلت "دايه" إليه للتعرف على هويته.

فرســتاد دايــه را چــون نونــد   كه رو زير آن شــاخ ســرو بلند

– أرســلت إليه "دايه" مســرعة وقالت: اذهبى تحت غصن ذاک السرو الباسق. أى حاولى أن تتعرفى عليه بأحسن صورة وفى أسرع الوقت.

إنها دعت "بيجن" إلى خيمتها فعشــقها "بيجن" لحظة رؤيتها، فاشتغلا بالمغازلة، وبعد أن مضــت عليهما ثلاثة أيام، قصد "بيجن" العودة إلى إيران، ولكنّها لم تكن تطيق البعد عنه، فسكبت المعجون المفقد للوعى فى خمرته، ثم نقلته إلى قصرها وهو نائم.

بفرمــود تــا داروى هــوش بر   پرســتنده آميخــت با نــوش بر
بدادنــد مــر بيــژن گيــو را   مــر آن نيكــدل نامــور نيــو را

– أمرت خادمتها أن تصبّ المعجون المفقد للوعى فى خمرته.

– فمن تلک الخمرة سقيا "بيجن" البطل، ذلک الرجل الطيب الشجاع الشهير.

كانت "منيجه" شــجاعة فى ميدان الحبّ جدّا، وهذه الشــجاعة ناتجة عن بصيرتها «لأنها حُرِمَت من جميع الامتيازات الملكية بعد اطلاع أفراســياب على حضور "بيجن" فــى قصر "منيجــه" والقبض عليه و إلقائه فى الســجن، ولكنها كامرأة مســكينة ولكن عاشــقة كانت تطوف حول بئر حبس فيها عشــيقها ولأجل أن لايمــوت كانت توفّر له طعامــاً من هنا وهناک وتصبّه فى داخل البئر من خــلال الحفرة الموجودة على جدار الحجرة، وقد واجهت خشونة أخرى عند التقائها بـ"رستم"، الذى كان يقصد إنقاذ بيجن من السجن، ولكنّها تحمّلت كلّ ما واجهته فى تلک الأيام.» (حائرى، ١٣٨٣ش: ١٠١) فبثّت شكواها من أيامها خائبة و قانطة:

به رســتم نگه كــرد و ناليد زار   زخوارى بياريد خــون بر كنار

– إنها نظرت إلى "رســتم" وأنّت أنينا ونحبت نحيبا، وذرفت دما من عينيها لأجل ما نالها من هوان .

فاعتذر رستم إليها بعد أن سمع قصة حياتها الأليمة، واستعطفها وأشفق عليها، وفى النهاية تغلّبت "منيجه" على جميع المصاعب بالشحنة الحرارية التى كانت تنبثق من حبها الساخن لـ"بيجن" بحيث قررّت لها مصيراً زاهراً فى الحياة؛ «إنها أعرضت عن حياتها الراغدة فى قصر أبيها وأغمضت عينيها على الحقد الدفين القائم بين إيران و توران فشغفت بحبّ "بيجن" وخلقت أجمل أسوة نسائية للتضحية فى جميع عصور البطولة.» (غفورى، ١٣٨٨ش: ٢١١)

إنّ "منيجه" فضلاً عن بصيرتها وعزمها، امرأة صادقة ومخلصة فى الحبّ والتضحية، ومع هذا كلّه إنها حسّاسة جدّاً وسريعة التأثر، بحيث تجرح عواطفها بكل كلام جافّ يخرج من لسان "بيجن".» (خالقى مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٩٨) «إنها أعرضت عن حياتها الراغدة والمتنعمة فى بلاط الأب متحملّة جميع المآزق والمصاعب التى نتجت عن هذا العشق المحظور، ولكنّها فى عملية نشيطة، ومع الإعراض عن القدرة والنعمة حاولت إحياء الحب والحبيب ولو كان بالكدية:

چو از كوه خورشيد سر بزدى　　منيژه زهر درهمى نان چدى
به بيژن سپردى و بگريستى　　برآن شوبختى همى زيستى.»

(حميديان، ١٣٧٢ش: ٢١٤)

- بمجرد طلوع الشمس من وراء الجبال كانت "منيجه" تشترى الخبز بكل درهم اكتسبته.

- كانت تعطيه لـ "بيجن" وتبكى على شقاوة جدّها.

«إنها وقيّة ومعترفة بالجميل ومحبّة للزوج وثابتة الجنان مستقيمة، ولكنّها لا تراعى جانب الحرام فى الحبّ وكسب الملذّات مع أنها لاتتجاوز إطار الأدب، وبما أنها ليست حازمة فى أمرها وقعت فى حبّ بيچن.» (دبير سياقى،١٣٦٥ش: ٦٥)

إنّ "بيجن" بطل إيرانى ومن أسرة "گودرزيان" ولا بدّ هنا أن نتعرف على مقدار الكراهة والخوف الموجود بين إيران وتوران بسبب الخلافات المتعددة القائمة بينهما آنذاك؛ والحالة هذه وقعت "منيجه" فى حبّ "بيجن"، و"منيجه"، على حسب قولها، هى الّتى لم تلمس الشمس وجهها، وإنها ترعرعت فى النعمة والرغدة، ولكنّها لاتتعلق

بالدنيا، بل تركت حياتها بصورة كاملة، ووقعت في ورطة الهلاک والتسوّل دون أن تنسى "بيجن"، البطل الإيراني الشهير.

رافقت "منيجه" "بيجن" بحبّها الخالص وبقلبها المحروق في جميع المراحل، لأنها كانت مستقلة وثابتة الأقدام في قراراتها وتصرفاتها. وقبل أن يُحكَم على جسارتها في الحب حكماً يثير إساءة الظن فيها أثار حبّها الشديد وصبرها الجميل تجاه المتاعب إعجاب الجميع لأنها أدبرت على أعداء إيران وأقبلت على أرض إيران وأعرضت عن الأقذار السائدة على أرض أبيها وتحركت نحو العلى رغم تلك الجسارة الهائلة في الحبّ. ولا شک أنها امرأة شجاعة جدّا في الحبّ والغرام ومرافقة الحبيب، كما أنها امرأة لها حريّتها وقدرة اختيارها وأنها ثابتة الأقدام والمثابرة في التفكير والعمل كما كانت سخية وصبورة، ولها مشاعر لطيفة وظريفة جدّاً ومعنويات رفيعة.

وقصة حياة "منيجة" النشيطة هي قصة الحبّ وقصة الحريّة والاختيار، بل إنها حكاية من مجموعة الحكايات الغرامية الخالصة التي حدثت في ساحة التاريخ الرحيبة، والتي نبعت من ينابيع قلوب العاشقين وجرت على مدى التاريخ.

«لقيت "منيجه" قبولاً في المجتمع الإيراني وفي الثقافة الإيرانية، بسمتها امرأة مولعة بالحبّ والغرام ومتصفة بحميّة الشباب ومتميزة بالإخلاص والوفاء لحبيبها الشهير، وبدورها الفعّال وشخصيتها المستقلة ومكانتها العالية.» (مهذب، ١٣٧٤ ش: ١١٥) «إنها إمرأة حرّة تفرّق بين إيران وتوران وبين القصر والكوخ بشرط أن يقف "بيجن"، عشيقها المحبوب، بجانبها، وأمانيها الأساسية في الحياة تكمن في وجود "بيجن" أو عدم وجوده وفي التعايش معه أو بدونه.» (وداد، ١٣٨٨ش: ٢٤)

المقارنة بين شخصية "ويس" و"منيجه"

«"ويس" و"منيجه" كلاهما من أشراف قومهما وترعرعتا في بيت الشرف وعاشتا متنعمتين في عصرهما، ومن الناحية الاجتماعية لا نجد فرقاً كبيراً بينهما وبين محبوبيهما، أي "رامين" و"بيجن".» (پيرى، ١٣٨٥ش:٥٧) بل هناک قواسم مشتركة بين "ويس" و"منيجه"، منها : الجسارة، والمحبّة، والإرادة، والبصيرة، والغرور، وسرعة التأثر،

والتضحيــة، والوفاء، وإضافة إلى ذلک نجد ميزة أخــرى فی "ويس" بأقوی صورتها، وهی "الحســد"، الميزة الّتی لانجدها فی "منيجه" لعدم وجود منافســة غرامية أخری فی حياتها.» (خالقی مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٩٦)

إنهما جســورتان فی الحبّ ولکن جسارتهما ليست ناتجة عن الهوس؛ والدليل علی ذلک أنّ "بيجن" عندما سُـجِنَ فی البئر لم تترکه "منيجه" وحيدا، وهی أميرة، بل وهبته روحها وأعطته أموالها وتخلّت عن أســرتها وأقبلت علی الکدية حباً له؛ ولو کان حبّها ناتجا عن الهوی لترکته علی حاله، واعتنت بحياتها بکلّ حماس، إلا أنَّ جســارتها کانت مبنيّــة علی الحبّ والبصــيرة فلزمت حبّها واعية. ومثل "منيجــه" کانت "ويس"، حيث رأت لنفســها الحق فی أن تخون الملک "موبد" الذی اختطفها وحبسها فی بيته، وتعشق "رامــين". ويبدو أن عملها هــذا ناتج عن بصيرتها بالحبّ وعيها له، فهی إن کانت أهل الهوی والزيغ فی الحبّ ما التزمت رجلا واحدا وما قامت بالتضحيه والفداء.

وأما جسارة "ويس" وعزمها ووعيها أکثر من أن يحتاج إلی إيضاح، ورغم أنّها کانت فــی بداية أمرها مترددة فی حبّهــا لـ"رامين"، ولکنّها لم تکن نادمة علی خيانتها لـ"موبد" قطّ؛ وبقدر ما أبدت من التضحية والإخلاص فی حبّها لـ "رامين" أبدت کراهتها لـ"موبد" ودافعت عن خيانتها؛ وهذا الأمر يدلّ علی شجاعتها وبصيرتها فی حبّها لـ"رامين"، بحيث لم يغيّر جفاء رامين لها من حبّها له أدنی تغيير.» (خالقی مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٩٩)

ويبدو أنّ "ويس" فی حبّها لـ"رامين" کانت أکثر وفاء من "منيجه" فی حبّها لـ"بيجن"، والدليــل علی ذلک أنّ "ويس" و"رامــين" کلاهما أميران إيرانيان، ولهما شــأن واحد ومنزلــة واحدة ولافضل لأحد علی الآخر؛ ومع هذا کلّــه کانت "ويس" وفية جدّا فی حبّها لـ"رامين" دون أن يکون له أی تفوّق عنصری عليها. فلم تکن "ويس" تحصل علی أيّة مفخرة من زواجها بـ"رامين"، وهذا هو معنی الحبّ الخالص عندها.

وأمّــا الأمر فيختلف عند "بيجــن" و"منيجه"، لأن "بيجن" کان بطلاً إيرانياً شــهيراً و"منيجه" أميرة توارنية، وقديما کان هناک تفوّق ملحوظ للجنسـّية الإيرانية علی سائر الجنسيات؛ فبناء علی هذا کان فی زواج "بيجن" من "منيجة" مفخرة لها، ومدعاة لجلب المحبــة والعشــق والوفاء، وهذا هو الســبب الذی جعل "منيجــه" أن تکون زوجة وفية

مخلصة، ودليل آخر على وفائها لـ"بیجن" هو عدم وجود منافسة غرامية أخرى تنافسها فی الحب، فوفت بعهدها لزوجها وهی مطمئنّة البال.

وأما "ويس" رغم أنّ "گل"، ابنة "رفيدا" تنافسها فی حبّها وغرامها إلّا أنّها كانت ملتزمة بحبّها لـ"رامين"، تفديه بروحها وتضحّی بنفسها من أجله مع علمها بوجود ضرّتها؛ إنّها تعيش على حبّ"رامين"، تنتظر عودته وتدعوه إلى نفسها بعشقها الصادق، فتتضرع إليه حتى يعود. إنها أثبتت وفاءها فی حبّها الساخن لعشيقها، فخلّدت اسمها فی قائمة العشاق.

ومن خصائص "ويس" التی رفعت من شأنها أصالتها وذياع صيتها، فهی مشهورة عند الكلّ، كما هی مشهورة عند "موبد" و"رامين" ولاتحتاج إلى أیّ التعريف. ولكن الأمر يختلف تماماً فی الحديث عن "بيجن" و"منيجه"، لأنّ "بيجن" لم يكن يعرف "منيجة" قبل لقائهما فاضطرت بتعريف نفسها له معتمدة فی ذلک على شهرة أبيها، أفراسياب.

وكذلک تتميّز "ويس" على "منيجه"، ابنة أفراسياب، ملک توران، بأنّ نسب أمها يعود إلى "جمشيد"، ملک إيران الأسطوری.

المقارنة بين المنظومتين من منظور النسوية

تشير دراسة مكانة المرأة فی هاتين المنظومتين إلى أنَّ للمرأة فی منظومة "بيجن ومنيجه" دوراً أكثر فی حرية التفكير واتخاذ القرارات والقدرة على إنجاز المهامّ بالنسبة لمنظومة "ويس ورامين" بحيث يمكن لـ"منيجه" أن تختار مصيرها بيدها وأن تجرب الحياة كما تحبها. ومن هذا المنطلق، فإنّ مجرد أن تكون المرأة قادرة وبكلّ حرّية على الحضور فی المهرجانات بمفردها، وأن تحبّ شابا غير معروف وأن تكوّن علاقات ودّية معه، دليل على وجود نوع من الحريّة فی المجتمع متناسبة مع ثقافة تلک العصور، ففی منظومة "ويس ورامين" تتضح مثل هذه العلاقات بحيث يلتقی موبد بـ"شهرو" فی ساحة المهرجانات ويخطبها، ولكن "ويس" تفتقد مثل هذه الحرية، وتواجه قيودات شديدة ومصيراً محتوماً فُرِضَ عليها.

فالحرية التی نالتها "ويس" فی عملها لا تدلّ على أنّ المجتمع قد منحها هذه الحرية،

بل إنها ناتجة عن تمردها على العلاقات السائدة فى المجتمع. وهذا هو الفرق الذى نراه فى مكانة المرأة فى منظومتى "ويس ورامين" و"بيجن ومينجه".

والأمر الملموس فى هاتين المنظومتين هو الانتقال من المجتمع الذى تسودُ عليه النساء إلى المجتمع الذى يسيطر عليه الرجال. وبدراسة شخصية "شهرو"، أم "ويس"، ومكانتها نلتقى بمجتمع محوره المرأة والأم ،ومكانة المرأة أفضل من مكانة الرجل، وكان الأولاد يرثون الأمهات، ولـلأمّ دور بارز فى زواج الأولاد وتقرير مصيرهم. ولكن عندما نقوم بدراسة شخصية "ويس" ومكانتها فى القصة نواجه مجتمعا يسيطر عليه الرجال وهذا يدلّ على انتقال المجتمع من تحكّم النساء إلى تحكّم الرجال؛ وكذلك تجلّت مثل هذه الظاهرة فى قصة "بيجن ومينجه" وأنها على حسب العلاقات السائدة على المجتمع الذى تسيطر عليه النساء، فلـ"مينجه" الحق فى اختيار الزوج وتقرير مصيرها، ولكنها من جانب آخر وعلى حسب القواعد السائدة على المجتمع الذى يسيطر عليه الرجال حرمت من الحياة الملكية والنعمات الموجودة فى البلاط، وطُردت من القصر وتشرّدت فى الأحياء والأزقه. وهذه الظاهرة أيضاً تدلّ عل الانتقال من المجتمع الذى تتحكّم به النساء إلى مجتمع يتحكّم به لرجال.

تتشابه هاتان القصّتان فى الأصول الثقافية والنُظُم والعلاقات السائدة على المجتمع، لأنّ جذور هاتين القصتين تعود إلى العهد الأشكانى والبارتى المتشابهين.

«منظومة "ويس ورامين" قصة أدبية واقعية، مكوّناتُها من الطبيعة، تخلو من أى تكلّف، فريدة من نوعها، لا مثيل لها إلّا فى "الشاهنامه"؛ ويبدو أن الّذين بادروا إلى خلق قصّة "ويس ورامين" كانوا يعون تماما بأنّ الإنسان مخلوق نسيجه من الخير والشر، فلم يسعوا إلى إخفاء جانب الشر من وجوده.» (إسلامى ندوشن، ۱۳۷۰ش: ۲۱۹)

ومن مظاهر النسويّة فى هاتين القصّتين هو سعى المرأة لامتلاک زمام المبادرة فى قضية الزواج، فاستطاعت بكفاحها أن تظهر حبّها وتختار زوجها.

«كان "بيجن" يميل إلى زيارة "منيجه" بعدما سمع من جمال أوصافها، وكانت "منيجة" أيضا تنظر إليه من طرف خفى وهى فى خيمتها، فافتتنت بجماله قبل أن يزورها، فأرسلت إليه "دايه" لتفوز بحبه.» (موسوى، ۱۳۷۵ش : المقدمة)

وفى قصة "ويس ورامين" حيث الأعراف السائدة ضدّ المرأة نرى "ويس" تكافح فى

سبيل اختيار مصيرها بنفسها ونقض ما فرضه المجتمع عليها.

تشكلت القصّتان فى منظومتى "ويس ورامين" و"بيجن ومنيجه" فى مجتمع أشرافى مطلق العنان، ولم تكن النساء فيه خاضعات للقيود، بل يسعَين بإقامة الحفلات والمهرجانات، ويتمتّعن بالبهجة والسرور والموسيقى والملذّات. وكانت المجالس بدورها تمهّد السبيل للتواصل بين النساء والرجال، بحيث كانت لهن علاقات غرامية بالرجال الأجانب، كما هو مقرّر فى قصّة "بيجن ومنيجه" عند لقائهما الأوّل و كما هو بيّن فى علاقات "موبد" و"شهرو" فى قصّة "ويس ورامين".

و«ليست أوجه الشبه الموجودة فى المنظومتين بسبب تشابه الأشخاص فحسب، بل هناك مشابهة عريقة فى التفكير السائد على تلك القصص التى كانت ناتجة عن مجتمع واحد وفى فترة واحدة. ولا شكّ فيه أنّ قصّة "بيجن ومنيجه" الغرامية فى صورتها الأصلية أقرب إلى قصة «ويس ورامين» من هذه الصورة الموجودة، ولكنّها بعد دخولها فى القصص الملحمية فقدت كثيراً من عناصرها الغرامية وغير الملحمية كى تكون متطابقة مع القصص الملحمية.» (خالقى مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٠٦)

وبناء على هذا، فالمضامين الداخلية والخارجية الموجودة فى "الشاهنامه" هى نفس المضامين الموجودة فى قصة "ويس ورامين"، والأوضاع المنعكسة فى المنظومتين تتعلق بفترة زمينة واحدة، والفارق الوحيد هو أنّ «"الشاهنامه" يعرّفنا بالأوضاع الخارجية عن الحياة الإيرانية فى حالة تكثر فى قصة "ويس ورامين" العناصر الغنائية والشعرية وتلعب النساء فيها الدور الأساسى.» (مقربى، ١٣٧٥ش: ١٦٦)

النتيجة

لعبت المرأة فى إيران دورها البارز بأحسن صورة، وما تزال، فدافعت عن مكانتها الاجتماعية والسياسية والعاطفية، وقامت بمطالبة حقوقها الأساسية؛ وفى الفترة التى فقدت فيها قدرتها على التأثير وضعفت مكانتها و تزلزلت مصداقيتها واصلت نشاطاتها فى مجالات مختلفة بحيث خلّفت لنفسها سمعة حسنة وقيّدت اسمها فى صفحات التاريخ.

قام هذا المقال بدراسة منظومتى "ويس ورامين" لفخرالدين أسعد الجرجانى و"بيجن

ومنيجــه" للفردوســی بالاعتماد علی المعلومات المتوفّرة فيهما، واســتعرض شــخصية "ويس" و"منيجه" الحقيقية كنموذج مثالیّ للمرأة فی أدبنا الفارسی، كما تمّت المقارنة بين المنظومتين من منظور النسوية.

تمكنّ هؤلاء النساء من هدم صرح الحرمان، وهو فقدان الحرّية فی التفكير والعمل، بعزائمهن الراســخة ووطاقاتهنّ الكامنة، وقاومن النظم والطقوس الســائدة فی مجتمع يتحكّم فيه الرجال، فقمن بتغيير مصيرهن المحتوم بمعاضدة من الحب الصادق.

المصادر والمراجع

إسلامی ندوشن، محمد علی. ۱۳۷۰ ش. جام جهان بين. لامک: مطبعة جامی.

پيری، موسی. ۱۳۸۵ش. ساختار شناسی مقايسهای. لامک: مطبعة تفتان.

حائری، جمال الدين. ۱۳۸۳ش. زنان شاهنامه. لامک: مطبعة پيوند نو.

حميديان، سعيد. ۱۳۷۲ش. درآمدی براندیشه و هنر فردوسی. لامک: مطبعة مركز.

خاتون آبادی؛ أفســانه. ۱۳۷٦ش. «چهره و منش زن در منظومه ويس و رامين». مجلة چيســتا. رقم ۱۳۸ و ۱۳۹.

خالقــی مطلق، جلال. ۱۳۷۹ش. بيــژن و منيژه و ويس و رامين. مؤذن جامی، محمد مهدی، أدب پهلوانی. لامک: مطبعة قطره.

دبير ســياقی، محمد. ۱۳٦٥ ش. «چهره زن درشاهنامه»؛ حريری، ناصر فردوسی؛ زن و تراژدی. لامک: مطبعة بابل.

غفوری، فاطمة. ۱۳۸۸ش. شاهنامه از ديدگاه داستان شناسی. لامک: مطبعة مطهری.

محجوب، محمد جعفر. ۱۳۷۷ش. ويس و رامين. لامک: مطبعة نشر انديشه.

مزداپور،كتايون. ۱۳۸۲ ش. گناه ويس. لامک: مطبعة أساطير.

مقربی، مصطفی. ۱۳۷٥ ش. هژده گفتار "مجموعة المقالات". لامک: مطبعة توس.

موسوی، مصطفی. ۱۳۷٥ ش. بيژن و منيژه. طهران: مطبعة توس.

مهذّب، زهرا. ۱۳۷٤ ش. داستان‌های زنان شاهنامه. لامک: مطبعة قبلة.

وداد، فرهاد. ۱۳۸۸ش. رازگونه‌های داستان بيژن و منيژه در شاهنامه. لامک: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادي عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٥٧ ـ ٣١

دراسة الحكايات الرمزية لمولوي في غزليات شمس

محمد غلامرضايي*
جنور برهاني**

الملخص
التمثيل الروائي عبارة عن قصة نثرية أو شعرية تحمل معنيين: معنىً أولياً أو سطحياً ومعنى ثانوياً أو باطنياً يستتر تحت المعنى السطحي. وتعد الحكايات الرمزية احدى أنواع التمثيل الروائي، وهي عبارة عن قصة قصيرة – نثرية أو شعرية – تهدف إلى إيصال عبرة ما إلى القارئ. وعادة ما تكون شخصيات الحكاية الرمزية عبارة عن حيوانات؛ لكن من الممكن أن تظهر فيها الآلهة والبشر والجمادات. وقد استعين بالحكايات الرمزية في التمثيل العرفاني الفارسي لبيان المفاهيم العرفانية النظرية والتعاليم العملية الخاصة بها.

ومن الجوانب الفنية التي تتميز بها أعمال مولوي في غزليات شمس، الاستفادة من التمثيل الروائي؛ ومن بين أعمال التمثيل الروائي هنالك ١٦ حكاية رمزية تقسم إلى نوعين من حيث البناء والصورة: ١. الحكايات الرمزية ذات الإطار القصصي (٦ حكايات)؛ ٢. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحواري (١٠ حكايات). ويتميز هذا النوع من القصص بحبكة ومصدر وبناء واحد من حيث المعالجة؛ أما البساطة والإيجاز فهي من خصائصها البارزة. وتندرج أربع حكايات رمزية من حكايات مولوي تحت عنوان التمثيل الأخلاقي – العرفاني وعشرة منها تحت عنوان تمثيل المفاهيم العرفانية النظرية واثنتان تحت عنوان تمثيل الأفكار الكلامية.

الكلمات الدليلية: التمثيل الروائي، مولوي، غزليات شمس.

---

*. أستاذ بجامعة الشهيد بهشتي بطهران، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتي بطهران، إيران.
chnour_borhani@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٧

المقدمة

مولوی عارف لم ينس رسالته التی تتمثل فی بيان وجهات النظر والعقائد العرفانية والأخلاقية وتفسيرها، حتی فی الغزل. ويلاحظ فی غزلياته امتزاج النوع الغزلی والتعليمی. ومن الجونب الفنية التی يجدر ذكرها حول أعماله فی غزليات شمس، الاستعانة بالصور الروائية أو كما يقول الدكتور شفيعی كدكنی «الغزل – القصة». (مقتطفات من غزليات شمس التبريزی، الجزء ۱، لاتا: ۱۲۵) فبعض من تلك الروايات تضم شخصيات حيوانية أو جمادات وهی ذات مواضيع أخلاقية عرفانية وتندرج تحت تعريف الحكاية الرمزية. لم يخضع هذا الجانب من أعمال مولوی للدراسة حتی الآن، والمقالة الوحيدة التی تم العثور عليها تحمل عنوان "تأويلات مولوی لقصص الحيوانات فی مثنوی" من تأليف عليرضا نبی لو و واضح من عنوانها أنها تدور حول مثنوی.

التمثيل الروائی والحكاية الرمزية (المخترعة والمستحيلة والمختلطة)

بما أن الحكاية الرمزية جزء من التمثيل الروائی، فمن الجدير أن نبدأ بتعريف التمثيل الروائی (Allegory)؛ «هذا المصطلح مشتق من اليونانية allēgoria (ἀλληγορία) أی التحدث بطريقة أخری. التمثيل الروائی عبارة عن قصة نثرية أو شعرية تحمل معنيين: معنیً أولياً أو سطحياً ومعنی ثانوياً أو باطنياً يستتر تحت المعنی السطحی. التمثيل الروائی عبارة عن قصة تقرأ وتفهم وتفسر علی مستويين (وفی بعض الحالات ثلاثة أو أربعة مستويات). ولهذا السبب تقتبس بصورة حكاية رمزية أو مثل.» (Cudden.J.A, 1979, p:24)

إن البنية العميقة للتمثيل الروائی عبارة عن تشبيه والمشبه به عبارة عن قصة ملموسة للمشبه المعقول؛ وينبغی علی القارئ هنا أن يكتشف المشبه المحذوف أو المبعثر ضمن القصة ويربط بين المشبه به التمثيلی والمشبه.

«الحكاية الرمزية أشهر نوع من أنواع التمثيل الروائی وهی عبارة عن قصة قصيرة – نثرية أو شعرية – تهدف إلی إيصال عبرة ما إلی القارئ. وعادة ما تكون شخصيات الحكاية الرمزية عبارة عن حيوانات، لكن من الممكن أن تظهر فيها الآلهة والبشر

والجمـــادات.» (Cudden.J.A, 1979, p:256؛ پورنامداريان، ۲۰۰۷: ۱٤۲) وينبغى أن نشـــير هنا إلى أنه قد اســـتعين بالحكايات الرمزية فى التمثيل العرفانى الفارسى لبيان المفاهيم العرفانية النظرية والتعاليم العملية الخاصة بها.

«ويعتـــبر أحمد هاشمى أن المثل (بمعـــنى التمثيل) عبارة عن عمل أدبى ليس له حقيقة ظاهرة ولكنه يشـــتمل فـــى باطنه على حكمة. ويرى أن المثل مكون من ثلاثة أقســـام: "المفترض الممكن" وهو المثل الذى يتضمن النطق أو عمل العاقل؛ "المخترع المستحيل" وهـــو المثل الذى يتضمن النطـــق أو العمل من قبل غيرالعاقـــل، و"المختلط" وهو المثل الذى يضم النطق أو الأعمال المنســـوبة إلى العاقـــل وغيرالعاقل.» (الهاشمى، ۱۹۹۹م: ۱۸۳ و۱۸٤) وتندرج الحكاية الرمزية هنا تحت نوع "المخترع المستحيل" و"المختلط".

ويعتبر التشخيص أو الأنيميسم من أهم الوجوه البلاغية للحكاية الرمزية. وللإجابة على السؤال المطروح "لماذا يستعان فى الحكايات الرمزية بالحيوانات أو الجمادات؟" «ينبغـــى القول بأن العديد من هذه الشـــخصيات تتمتع بمفاهيم نمطية فى الأذهان؛ وهذه المفاهيم النمطية عبارة عن تصورات مشـــتركة بين البشر تتم فيها تعميمات بشكل كلى بناء علـــى جزء معين.» (آســـابرغر، ۲۰۰۱م: ۷٤و ٦۹-٦۸) فعلى ســـبيل المثال تعتبر بعـــض الحيوانات رمزاً للغدر والمكر والخداع وبعضها رمز للغباء والبســـاطة والحماقة. ولذلك فإن الاســـتعانة بالحيوانات والجمادات التى تتميز بمفاهيم نمطية فى ذهن الفرد تغنيه عن التوضيح والتوصيف فى تحليل الشـــخصيات وتؤدى إلى الإيجاز فى الحكاية؛ والإيجاز متناســـب مع هدف الحكاية الرمزية والمتمثل فى بيـــان الحكمة والمغزى منها فى أقصر زمن ممكن. «ومن المزايا الأخرى للشـــخصيات الحيوانية والجمادات أنها لا تجعل الحكاية الرمزية تؤثرعاطفياً على القارئ وبالتالى يمكن لذلك أن يقدم له مفهوماً واضحاً وحياً حول القاعـــدة الأخلاقية؛ فالعواطف التى تؤثر على القارئ مثل العطف والشفقة على شخصيات القصة تؤدى إلى تضليل القارئ وحجب الإدراك والمعرفة عنه كما تضرّ بالإدراك العينى للقاعدة الأخلاقية.» (عزبدفترى، ۱۹۹۳م: ۸۷) وإضافة إلى ذلك فإن حضور الشـــخصيات الحيوانية ذات الأفعال البشرية (التشخيص) يؤدى إلى التغريب فى الحكاية الرمزية.

«وفى نهاية الحكاية الرمزية يقوم الراوى أو أحد الأبطال ببيان المغزى من الحكاية فى جملتين قصيرتين ويصل إلى النتيجة. ولا يذكر المغزى من الحكاية الرمزية دائماً فى نهاية القصة؛ فتارة تخلو الحكاية الرمزية من المغزى وطوراً يظهر المغزى فى بدايتها أو ضمنها ويمكن أن نكتشفه من خلال الجو العام للحكاية.» (پورنامداريان، ٢٠٠٧م: ١٤٢؛ عزبدفترى، ١٩٩٣م: ٩٧- ٩٦)

«وتعود أقدم الحكايات الرمزية إلى اليونانيين فى القرنين السابع والثامن قبل الميلاد، وقد نقل أكثرها عن شخص يدعى آسوب (Aesop). ويرى جمالزاده بأن أغلب الحكايات الرمزية الأوروبية ذات منشأ شرقى وخاصة هندى.» (جمالزاده، ١٩٧٣م: ٢٦٧) «وهنالك وجهة نظر أخرى تقول بأن مصر هى منشأ الحكايات الرمزية وتستند إلى ورق البردى الذى كتبت عليه قصة الأسد والفأر وتعود إلى القرن ١٢ قبل الميلاد.» (هلال، ١٩٩٤م: ٢٢٩)

لا توجد فى اللغة الفارسية كلمة معادلة للحكاية الرمزية؛ ففى رسائل إخوان الصفا سميت قصص كليلةودمنة المنقولة عن لسان الحيوانات أمثالاً. وتعتبر قصص كليلة ودمنة أولى الحكايات الرمزية التى ترجمت إلى اللغة البهلوية عن الهندية وذلك فى عهد الملك الساسانى أنوشيروان.

تأثير النظرة العرفانية واستخدام الحكايات الرمزية فى غزليات شمس

يقول الله سبحانه وتعالى فى (سورة النور: ٤١): ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السّماواتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللهُ عَلِيمٌ بِما يَفْعَلُونَ﴾ والعارف يدرك بأن كل ذرة من ذرات العالم فيها روح والمؤمنون يؤمنون بالمعجزات التى تحدث فى الطبيعة بإذن الله تعالى. وذكر فى سورة النمل (الآية ١٨) تكلم النملة وفى الآيات ٢٢-٢٤ من نفس السورة تحدث الهدهد مع النبى سليمان عليه السلام؛ كما أن بكاء عمود حنانة (المراد، ٢٠٠٢م: ٤٥) وتسبيح الحصيات فى كفه عليه السلام (المصدر نفسه: ٤٣) من معجزات رسول الله صلى الله عليه وسلم. وجاءت فى صحيح الجامع الصغير ٣ أحاديث عن رسول الله عليه الصلاة والسلام تضمنت تكلم الحيوانات

والجمـادات: «بينمـا رجلٌ فـى غنمه إذ عدا الذئـبُ، فذهب منها بشـاةٍ، فطلبُه حتّى إسـتنقذها منه. فقال له الذئبُ: هنا إستنقذَتها منى، فمن لها يومَ السّبع يومَ لا راعى لها غـيرى؟...» و «بينما رجُلٌ راكبٌ على بقـرةٍ التفتت إليه، فقالت: إنى لم أُخلق لهذا، إنما خُلقتُ للحرث.» (الأبانى، ج١، ١٩٩٨م: ٥٥٥) «لاتقوم السّـاعة حتّى يقاتل المسلمون اليهود؛ فيقتلهم المسلمون، حتّى يختبيء اليهودى وراء الحجر و الشجر، فيقول الحجرُ أو الشجرُ: يا مسلم! يا عبدالله! هذا يهودى خلفى فتعالَ فاقتله. إلا الغرقد؛ فإنه من شجر اليهود.» (المصدر نفسـه، ج٢، لاتا: ١٢٣٨) ولقد أثرت الآيات والروايات الإسـلامية التى تتضمن تكلم الحيوانات والجمادات على تخيلات العارفين المسـلمين؛ فقد نسـب الميدانـى (المتوفى عام ١٨ق) فى مجمع الأمثال المثل الـذى يقول: "إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض" الحكاية الرمزية إلى الإمام على عليه السـلام مما يدل على اسـتخدام الحكايات الرمزية منذ العهود الإسـلامية الأولى. وهذه الحكاية على الشـكل التالى: «يـروى أن أميرالمؤمنـين علياً (رض) قـال: إنما مثلى ومثلُ عثمـان كمثل أثوار ثلاثة كنَّ فى أجَمَةٍ، أبيضَ وأسـودَ وأحمرَ، ومعهن فيها أسـد، فكان لايقدر منهن على شـىء لاجتماعهـن عليه، فقال للثور الأسـود والثور الأحمر: لايُدلُّ عينـا فى أجَمتنا إلا الثورُ الأبيضُ فإنَّ لونه مشهور ولونى على لونكما، فلو تركتمانى آكُلُه صَفَت لنا الأجَمَة، فقالا: دونَـک فكله، فأكلـه؛ ثم قال للأحمر: لونى على لونک، فَدَعنى آكل الأسـود لتصفو لنا الأجَمَة، فقالَ: دونک فكُله، فأكله؛ ثم قال للأحمر: إنّى آكِلُکَ لامَحالة؛ فقالَ: دعنى أنادى ثلاثـا، فقـالَ: افعَل؛ فنادى: ألا انّى أكِلتُ يـوم أكِلَ الثورُ الأبيض؛ ثم قالَ على (رض) ألا إنى وَهَنتُ يوم قتل عثمان، يرفع بها صوته.» (النيسابورى الميدانى، ٢٠٠٣م: ٢٥)

تمت الاسـتعانة بالحكايـات الرمزية فى النصوص الدينية والأشـعار العرفانية. ومن النماذج التى تتضمن اسـتخدام الحيوانات بشـكل تمثيلى لبيـان التعاليم الأخلاقية فى الإنجيل، الأيائل التى تشير إلى الأفراد الملتزمين بالكنيسة. «تترک تلک الأيائل مراعيها لتبحث عن المرعى (السـماوى) وأثناء العبور عبر الأنهار العريضة (الذنوب) تتمكن من بلوغ الطرف الآخر(كبح جماح النفس) حيث يقوم كل منها بوضع رأسه على أرداف الذى أمامه (حماية بعضها بالأعمال الحسنة).» (معاذاللهى وسعيدى، ٢٠٠٩م: ٢٣٨)

ونلحظ هذا النوع من التمثيل فی أشعار سنائی وعطار النيشابوری، ومن البديهی أن يتأثر مولوی وهو خلف صادق لهم بهذا النوع من الصور. وهنالک فی مثنوی حکايات رمزية کثيرة مثل حکاية "الأسد والفرائس" فی الجزء الأول، "مساعدة الذئب والثعلب للأسد علی الصيد" و"شکوی الحصان للجمل" فی الجزء الثالث، "قصة البرکة والسمکات الثلاث" فی الجزء الرابع، "حبس الظبی فی إسطبل الحمير" فی الجزء الخامس و"تعلق الفأر بالقش" فی الجزء السادس؛ أما الاستفادة من الشخصيات الحيوانية فی القصص الموجودة فی الغزل فهو نوع من التغريب والإبداع لم يسبق لأحد أن استخدمه قبل مولوی[١].

وتحتوی غزليات شمس علی ١٦ حکاية رمزية، وهی تظهر فی الغزليات المرقمة: ١٠، ٢٠، ٤٥، ٢٥٠، ٨٨٧، ١١٣٤، ١١٨٦، ١٢٠٥، ١٢٦٤، ١٢٩٨، ١٣٣٧، ١٩٩١، ٢٢٢٣، ٣٠٢٢، ٣٠٧٧، ٣١٢٠. سوف نحاول فی هذه المقالة دراسة الحکايات الرمزية الآنفة الذکر من حيث الصورة والمحتوی. فی دراسة الصورة تم التطرق إلی الحبکة[٢] والشخصيات والفکرة الجوهرية المقيدة[٣] والفکرة العامة[٤] ووجهة النظر[٥] والمشهد (زمان ومکان وقوع الحکاية) والأسلوب.[٦]

١. فی الغزليات الفارسية هنالک نماذج حوارية بين شخصيتين نمطيتين – بدور العاشق والمعشوق – مثل الزهرة والبلبل أو الفراشة والشمعة.

٢. «الحبکة عبارة عن نقل الأحداث حسب العلاقة بين العلة والمعلول.» (فارستر، ١٩٧٣م: ١١٢)

٣. «الفکرة الجوهرية عبارة عن أصغر جزء من الحبکة والفکرة العامة هی العنصر الذی لا يتجزأ فی الأثر.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٩٩؛ أخوت، ١٩٩٢م: ٥٠). «يقال للأفکار الجوهرية التی لا يمکن حذفها من القصص، أفکار جوهرية مقيدة؛ أما الأفکار الجوهرية التی يمکن حذفها دون التأثير علی التوالی الزمانی والعلة والمعلول فی الأحداث (دون إحداث خلل فی التکون الزمنی – السببی للقصة) فتسمی بالأفکار الحرة.» (توماشفسکی، المصدر نفسه، ٣٠٠ ؛ أخوت، المصدر نفسه: ٥١)

٤. «الفکرة العامة عبارة عن الفکرة الغالبة علی العمل والعنصر الرئيسی فی القصة.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٩٣)

٥. «وجهة النظر عبارة عن طريقة نقل القصة التی تشير إلی موقف الکاتب من الرواية. يمکن تقسيم وجهة النظر إلی داخلية وخارجية: بالنسبة لوجهة النظر الداخلية يکون الراوی أحد الشخصيات الرئيسية أو الفرعية وتنقل القصة من وجهة نظره.» (ميرصادقی، ٢٠٠٧م: ٣٠٢–٣٠٣)

٦. «الأسلوب هو طريقة الکتابة وطريقة التلقی أو الإحساس والذی يظهر المؤلف أو الأحداث بالنسبة للقراء. يمکن للأسلوب أن يکون جدياً أو ساخراً أو موقراً وغير ذلک.» (آسابرگر، ٢٠٠١م: ٨٤)

١. البناء والصورة فى الحكاية الرمزية

يوجد نوعان من الحكايات الرمزية فى غزليات شمس حسب تقنية المعالجة:

أ. الحكايات الرمزية ذات الأحداث القصصية[١]

١. حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠، الجزء ١)

بر خوان شیران یک شبی بوزینه‌ای همراه شد
استیزه رو گر نیستی او از کجا شیر از کجا
بنگر که از شمشیر شه در قهرمان خون می‌چکد
آخر چه گستاخی است این، والله خطا والله خطا

– فى إحدى الليالى جلس قرد حول مائدة الأسد، ولكن من أين له أن يكون مثل الأسد؟!

– انظر إلى سيف البطل كيف يخضب بالدم؛ يا للخطأ الفادح الذى ارتكبه القرد، والله إنه لخطأ والله إنه لخطأ.

تشمل هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما الشخصيتان فهما القرد والأسد وأما الحدثان فهما جلوس القرد حول مائدة الأسد وقتل الأسد للقرد؛ ولكن الحدث الثانى مستتر فى القصة.

٢. حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)

بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن
سر درکشید و گرد شد مانند گویی آن دغا
آن مار ابله خویش را بر خار میزد دم به دم
سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها

– أمسک قنفذ بذيل أفعى فى فمه وتكور؛

– ولكن الأفعى الحمقاء جرحت نفسها بأشواكه فتثقب جسدها وقتلت نفسها

تشمل هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما

١. «"الحدث" عبارة عن عمل يصدر عن شخصيات القصة بشكل إرادى؛ ينبغى أن يسبب الحدث تغييراً فى ظروف شخصيات القصة كما يؤدى إلى تغيير وضعية القصة.» (ريد، ٢٠١٠م: ٤٣)

الشخصيتان فهما القنفذ والأفعى وأما الحدثان فهما إمساک القنفذ بذيل الأفعى ومقتل الأفعى بأشواک القنفذ.

٣. الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)

روبهکی دنبه برد، شـیر مگر خفته بود؟ جان نبرد خود ز شـیر روبه کور وکبود
قاصد، ره داد شـیر ور نه کی باور کند این چه که روباه لنگ دنبه ز شیری ربود

– سرق ثعلب إلية من يد أسد، فهل كان الأسد نائما؟ ولكنه كان أعور وأعرج فلم يتمكن من الهرب من يد الأسد؛

– إلا أن الأسد تركه عمداً فمن يصدق ذلک؟ ما هذا الثعلب الأعرج الذی سرق الإلية من الأسد.

تشمل هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما الشخصيتان فهما الثعلب والأسد وأما الحدثان فهما سرقة الثعلب للإلية من يد الأسد وترک الأسد الثعلبَ يهرب.

٤. حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)

یکی همیشه همی گفت راز با خانه مشو خراب به ناگه مرا بکن اخبار
شبی به ناگه خانه بر او فرود آمد چه گفت؟ گفت: «کجا شد وصیّت بسیار؟
نگفتمت خبرم کن تو پیش از افتادن که چاره سازم من با عیال خود به فرار
خبر نکردی ای خانه کو حقّ صحبت؟ فروفتادی وکشتی مرا به زاری زار»
جواب گفت مر او را فصیح آن خانه که «چند چند خبر کردمت به لیل و نهار
بدان طرف که دهان را گشادمی به شکاف که قوّتم برسیدست، وقت شد، هش دار
همی زدی به دهانم ز حرص مشتی گل شکافها همه بستی سراسر دیوار
زهر کجا که گشادم دهان، فروبستی نهشتیم که بگویم، چه گویم ای معمار؟»

– كان هنالک رجل يخاطب منزله خفية قائلاً: إذا أردت الانهيار فلا تفعل ذلک فجأة دون أن تخبرني

– لكن المنزل انهار في إحدى الليالي فجأة، فماذا قال له الرجل؟ قال: لماذا لم تلتزم بوصيتي؟

– ألم أخبرک بأن تنذرنی قبل أن تنهار لکی أهرب أنا وأسرتی؟

– لکنک لم تنذرنی فأين هو حق الصداقة بيننا؟ انهرت فجأة وتسببت بقتلی.

– فأجابه المنزل قائلاً: طالما أخبرت فی الليل والنهار.

– أعلم أننی کلما کنت أفتح فمی وأجمع قوتی لکی أخبرک بأننی سأنهار.

– کنت تسدّ فمی بالطين، کنت تسدّ جميع شقوق الجدران.

– أينما کنت أفتح فمی کنت تسده، ولم تکن تسمح لی بالکلام، فماذا أقول أيها المعمار؟

تشمل هذه الحکاية الرمزية بفکرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وأربعة أحداث: أما الشخصيتان فهما المنزل وصاحب المنزل؛ أما الأحداث الأربعة فهی طلب صاحب المنزل من منزله أن يخبره عندما يريد الانهيار، انهيارالمنزل فی إحدی الليالی، اعتراض الرجل علی عدم إخبار المنزل له وإجابة المنزل بأننی طالما أخبرتک ولکنک تجاهلتنی وکلما کنت أفتح فمی فی مکان کنت تسده باللبنة.

٥. حکاية الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣)

روباه ديد دنبه در سبزهزار ومی‌گفت «هرگز کی ديد دنبه بيدام در گياهش»

وان گرگ ازحريصی دردنبه‌چون‌نمک‌شد از دام بيخبر بد آن خاطر تباهش

– شاهد ثعلب إلية فی أحد المروج فقال لنفسه لم يشاهد أحد إلية دون مصيدة فی هذا المرج [ولذلک لم يقترب منها ونجا من المصيدة].

– ولکن ذئباً أبله جشعاً شاهد الإلية وهجم عليها غيرعارف بوجود المصيدة [ولذلک علق فيها].

هذه الحکاية الرمزية بفکرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما الشخصيتان فهما الثعلب والذئب، وأما الحدثان فهما رؤية الثعلب للإلية فی المرج وترکه لها للنجاة من المصيدة ومشاهدة الذئب لها ووقوعه فی المصيدة نتيجة لجشعه.

٦. حکاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)

يکی می‌رفت‌درچاهی‌چودرچه‌ديداوماهی مه‌ازگردون‌نداکردش‌من‌اين‌سويم‌تولاتعجل

مجو مه‌را‌در‌اين پستی‌که‌نبود‌در‌عدم‌هستی نرويد نيشکر هرگز چو کارد آدمی حنظل

– شـاهد رجل انعكاس القمر فى بئر ماء فقصده. ناداه القمر من السـماء قائلاً: أنا فى هذه الجهة فلا تتعجل.

– لا تبحـث عنى فى وضاعة هـذا البئر ولا تفتش عن الوجود فى العدم؛ لأن لكل عمل نتيجة ومن يزرع الحنظل لن يجنى السكر.

وفـى هذه الحكايـة الرمزية بفكرتها الجوهريـة المقيدة شـخصيتيان وحدثان: أما الشـخصيتان فهما الرجل والقمر وأما الحدثان فهما البحث عن القمر فى البئر وحديث القمر مع الرجل الجاهل.

ب. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحوارى (المشاهد)

«فى العديد من الحكايات الرمزية يعتبر الحوار الحدث الرئيسـى حيث يسير على شـكل صراع ويجذب القارئ. إن هذا الصراع هو الـذى يمنح القصة بناءها الدرامى. وتسـمى الحالات التـى يكون فيها الحوار حـدث القصة، "الفعل اللغـوى" أو "الفعل الحوارى".» (رضوانيان، ٢٠١٠م: ٢٣٤)

ج. وقد اسـتخدم مصطلح "المناظرة" للتعبير عن السـؤال والجواب بين شخصيتين فى الأدب الفارسـى ولكننا سـوف نسـتخدم هنا مصطلحى "الفعل اللغوى" أو "الفعل الحـوارى"؛ لأن المناظرة نوع من الجدال والنـزاع بين طرفين وليس بحثاً حول الحقيقة أو الماهية (قاموس دهخدا، المناظرة). أما بالنسـبة للفعل اللغوى فمن الممكن أن تكون إحدى الشـخصيات منفعلة وليس فاعلة، وفى هذه الحالة تحفظ الحالة الروائية للقصة؛ لأنـه «لأجل تكوين قصة ما يكفى وجود ثلاث وضعيـات هى الوضعية الثابتة الأولى والوضعية غير المستقرة والوضعية الثابتة الثانية.» (أخوت، ١٩٩٢م: ٢٠-٢١)

د. "الفعل الحوارى" فى الواقع عبارة عن قصة تحتوى على مشـاهد؛ يشـير تزوتان تـودوروف إلى نوعـين من القصة بناءً على الأداء الروائـى: القصة على وجه التحديد والقصة ذات المشاهد. فى النوع الأول يخاطب المؤلف أو الراوى المفترض السامعين أو القراء، وفى هذه الحالة تعتبر الرواية احدى العناصر المؤثرة فى تعيين شكل العمل ومن الممكن أن تكون العنصر الرئيسى فيه.

ح. «أما فی النوع الثانی فيحتل الحوار بين الشخصيات المستوى الأول وينخفض الجزء الروائی إلى شرح موجز لتوضيح الحوار، أی إن الجزء الروائی يكتفی بالإشارة إلى المشاهد. ويذكرنا هذا النوع من القصص بالشكل الدرامی، ليس بسبب اعتماده على الحوار فحسب، بل نظراً لأن الإشارة إلى الوقائع ذات أرجحية على الرواية فی هذا النوع؛ فالأحداث والأفعال لا تنقل إلى القارئ، لكن القارئ يدركها وكأنها تقع أمامه.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٢٣)

و. وبذلک فإن الحكايات الرمزية التی سندرسها فی هذا القسم عبارة عن قصص ذات مشاهد يعتبر فيها الحوار حدثاً قصصياً والفكرة الجوهرية مقيدة؛ يجری الحوار عادة بين شخصيتين؛ أما فكرة القصة فتعبر عنها الشخصيات فی الحوار.

١. حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)

بلبل با درخت گل گويد: «چيست در دلت؟   اين دم در ميان بنه نيست كسی تويی وما»
گويد: «تا تو با تويی هيچ مدار اين طمع   جهد نمای تا بری رخت تويی از اين سرا»

– قال البلبل للزهرة ليس هنالک أحد غيری وغيرک، فأطلعينی على أسرارک.
– أجابت الزهرة: طالما أنک هنا، فلا تطمع بذلک. اذهب من هنا أولا وتخلّ عن غرورک.

٢. حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)

آمد كبريت برِ آتشی   گفت برون آ بر من دلبرا
صورت من صورت تو نيست، ليک   جمله توام صورت من چون غطا
صورت و معنی تو شوم چون رسی   محو شود صورت من در لقا
آتش گفتش كه: «برون آمدم   از خودِ خود روی بپوشم چرا؟
هين بستان از من تبليغ كن   بر همه اصحاب و همه اقربا
كوه اگر هست چو كاهش بكش   داده امت من صفت كهربا
كاه ربای من كه می‌كشد   نه از عدم آوردم كوه حرا؟
در دل تو جمله منم سر به   سوی دل خويش بيا مرحبا»

– جاء الكبريت إلى النار وقال لها: أيتها الحبيبة! تعالى إلى أحضانی.

- صحيح أننا لسنا متشابهين لكن أنا كلی أنت، ووجهی غطاء لک.
- لکی أتحد بک صورةً ومعنیً وأضيع فيک عندما نلتقی.
- قالت النار: لقد خرجت منک فما السبب الذی يدفعنی إلی تغطية وجهی؟
- خذ منی الدفئ والحرارة وأدفئ بها من تشاء من أصدقائک وأقربائک.
- إننی أمنحک صفة الکهرمان لکی تجذب أی مانع إليک.
- إننـــی منجذبة إليک وکما أن جبل حراء لم يخلق مـــن العدم، فإن وجودک منوط بی وأنا

٣. حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)

خليل آن روز با آتش همی‌گفت	اگر مویی ز من باقی‌ست درسوز
بدو می‌گفت آن آتش که: «ای شه	به پیشـــت من بمیرم تـــو برافروز
بهشـــت و دوزخ آمد دو غلامت	تو از غیر خـــدا محفوظ ومحروز
پیاپی میســـتان از حق شـــرابی	ندارد غیر عاشـــق اندر آن پوز
بـــده صحّت بـــه بیمـــاران عالم	که در صحّت نه معلولی نه مهموز
چو ناگفته به پیش روح پیداست	چو پوشیده شود بر روح مرموز؟

- فی ذلک اليوم، قال ابراهيم الخليل للنار: احرقينی حتی آخر شعرة.
- فأجابت النار: أيها الملک! جعلت فداک! دعنی أمت لتحيا أنت.
- الجنة والنار غلامان لک ولن يستطيع أحد أن يضرک إلا الله.
- خذ من الحق أقداح الخمر الإلهی التی لا يمکن لأحد أن يتمتع بها إلا العاشق
- وامنح الصحة لمرضی العالم حتی يشفی الجميع ولا يبقی مريض
- ولا عليل إذا لم تکن الأسرار خفية عن الروح، فهل سيخفی عنها ما هو مستتر؟

٤. حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)

آمد عشق چاشتی، شکل طبیب پیش من	دست نهاد بر رگم گفت: «ضعیف شد مَجس»
گفت: «کباب خور پی قوّت دل» بگفتمش:	«دل همگی کباب شد سوی شراب ران فرس»
گفت: «شراب اگر خوری از کف هر خسی مخور	باده منت دهم گُزین، صاف شده ز خاک و خس»
گفتم: «اگر بیابمت من چه کنم شراب را؟	نیســـت روا تیمّمی بر لب نیل وبر ارس»

– جاءنی العشـــق عند الضحی علی هيئة طبيب وقاس نبضی وقال لی: لقد ضعفت عروقک.

– يجب أن تتناول الكباب. فقلت: لقد تحول قلبی إلی كباب، فحدثنی عن الخمر.

– فقال العشـــق: إذا كنت تبحث عن الخمر، فلا تشـــربه من كل كأس. إننی أمنحک الخمرة الخالصة.

– فقلت له إن وجودک يغنی عن الخمر. والتيمم حرام إذا قرب الإنسان من الماء.

٥. حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)

با سيب، انار گفت که «شفتالويی بده» گفت: «اين هوس پزند همه منبلان راغ

شفتالوی مسيح به جان می‌توان خريد جانی نه کز دلست ترقيش نه از دماغ»

– طلـــب الرمان مـــن التفاح قبلة. فرفض التفاح وقال: «كل منكر للعشـــق فی هذا البستان

– يتمنی هذه الأمنية لكن قبلة الحياة لا يمكن شـــراؤها سوی بالروح، وليست تلک الروح النابعة من العقل»

٦. حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)

بلبل از عشق ز گل بوسه طمع کرد و بگفت: «بشکن شـــاخ نبات ودل ما را مشکن»

گفت گل: «راز من اندرخور طفلان نبود بچـــه را ابجد وهـــوّز به وحطّـــی کلمن»

گفت: «گر می ندهی بوسه بده بادهٔ عشق» گفت: «اين هم ندهم باش حزين جفت حزن»

گفت: «مـــن نيز تو را بر دف و بربط بزنم تنـــن تـــن تننـــن تـــن تننـــن تـــن تننن»

گفت: «شب طشت مزن که همه بيدار شوند که مگر ماه گرفته ســـت مجو شور وفتن»

«طشت اگر من نزنم فتنه چو نه ماهه شده ست فتنه‌هـــا زايـــد ناچـــار شـــب آبســـتن»

– طلب البلبل من شـــدة هيامه قبلة من الزهرة قائلاً: إذا كســـرت غصناً فلا تجرحی قلبی وامنحينی قبلة.

– فقالت له الزهرة: لا زلت طفلا ولاتستحق قبلتی؛ اذهب وتعلم الأبجدية.

– قـــال: إذا لم تريـــدی منحی قبلة فامنحينی الخمر علی الأقـــل. قالت الزهرة: ولن أمنحک الخمر أيضاً حتی تصبح أنت والحزن رفيقين.

– قال البلبل: سوف أفضحک إذن وأبوح بسرعشقک أمام الجميع.

– قالت الزهرة: لا تحدث الضوضاء عند منتصف الليل فيستيقظ الآخرون من النوم ويعتقدون أن القمر ينخسف. قال البلبل: حتى لو تسترت، فسوف يخترق سرنا الحجاب»

٧. حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)

دی مرا پرسید لطفش "کیستی؟" گفتم «ای جان، گربه در انبان تو»
گفت: «ای گربه بشارت مر تو را که تو را شیری کند سلطان تو»

– سألني لطف الحبيب البارحة: من أنت؟ فقلت: يا حبيبي أنا قطة أسرتني ألحان نايک.

– فقال: أيتها القطة! أبشرک أيتها القطة بأنک سترتقين من مرتبة القطة الأسيرة في نايي إلى مرتبة الأسد (إشارة إلى السمو)».

٨. حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)

گفت درختی به باد: چند وزی؟ باد گفت: باد بهاری کند گرچه تو پژمردهای.

– اعترضت شجرة على هبوب الريح قائلة: إنک تهبّين كثيراً! فقالت الريح: إن كنت زائلة فدعيني أقوم بعملي (إحياء الموتى).

٩. حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦)

چو روی زشت به آیینه گفت «چونی تو؟» بگفت «من چو چراغم تو قلتبان چونی؟»
جواب گفت که «من بازگونه میپرسم مثال کشت که گوید به آسمان چونی؟
دهان گشادم یعنی ببین که لب خشکم که تا شراب تو گوید که ای دهان چونی؟
ز گفتِ چونِ تو، جویی روان شود در حال میان جان و روانم که ای روان چونی؟»

– وقف قبيح أمام المرآة وسألها: كيف حالک؟ فأجابت المرآة: إنني متألقة كالمصباح فلا داعي بک لتسأل عن حالي (ويظهر وجهک القبيح في).

– فقال القبيح كان قصدي من السؤال العكس وكنت أريد أن تسألي أنت عن حالي (لعل شعاعاً منک يصيبني فأصبح جميلاً).

– فنحت فمي لكي ترى شفتي الجافتين وأرتشف من خمرک رشفة. لعل مواساتک لي تبعث الفرح بين الروح والنفس».

١٠. حوار أنا والزهرة (الغزل ٣٢١٠، الجزء ٧)

شـــدم در گلســـتان و بـــا گل بگفتم «جهاز ازكی داری كه لعلین قبایی؟»
مرا گفت «بو كن به بو خود شناسی چو مجنون عشقی و صاحب صفایی»

– ذهبــت إلى حديقــة الزهــور وقلت للزهرة: مــن أين لک بهذه الألــوان الجميلة والرائحة الزكية؟

– قالت الزهرة: إذا كنت عاشقاً تتمتع بصفاء القلب فاقترب وشمنی، عندها ستدرک ذلک من فوح عطری.

– وجهة النظر

فی حكاية القرد والأســود (الغزل ١٠، الجزء الأول)، حكاية القنفذ والأفعی (الغزل ٢٠، الجزء ١)، الثعلب والأســد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)، حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغــزل ١١٣٤، الجــزء ٣)، حكاية الثعلب والذئب الجشــع (الغــزل ١٢٦٤، الجزء ٣)، حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)، حــوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤) ، حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وجهة النظر خارجية أما فی حوار أنا والعشــق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)، حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) الراوی هو بطل القصة ووجهة النظر داخلية.

– المكان والزمان

المــكان والزمان مبهمان فی أغلب الحكايات الرمزية المذكورة، وفی الحالات التی أشير فيها إلى الزمان قيل فی ذلک اليوم أو عند الضحى أو فی الليل. إن المكان والزمان المبهمين مناســبان تماماً لإطار الحكاية الرمزية؛ لأن التأكيد على ذكر التفاصيل الزمنية والمكانية يســاعد على إظهار حقيقة العمل وأســاس الحكايــات الرمزية يعتمد على الشــخصيات المســتعارة والأحداث التخيلية. إضافة إلى ذلک ونظراً لقصر الحكايات

الرمزية فلا يتوقع التطرق إلى الزمان والمكان مع ذكر التفاصيل.

فـى حكايات القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)، الثعلب والأسـد (الغزل ٨٨٧، الجـزء ٢)، حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجـزء ١)، حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حوار الشجرة والريح (الغـزل ٣٠٢٢، الجـزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغـزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) لم يتم تعيين الزمـان والمكان. وفى حكاية الرجل والقمـر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، لم يتم التصريح بالزمـان والمـكان بوضوح، ولكن يمكننا أن ندرک من الفحـوى أن الحكاية وقعت فى الليل. فى حكايتى الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) فإن الزمان غير معين ولكن المكان هو المرج وحديقة الزهور. أمـا فى حكاية المنزل وصاحب المنـزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)، حكاية حكاية حوار ابراهيـم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجـزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)، حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣) وحوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجـزء ٥) فالزمان عبـارة عن الليل، ذلک اليوم، الضحى، الليل والبارحة لكن المكان غير معروف. وحدها حكاية القرد والأسـود (الغزل ١٠، الجزء الأول) هى التى تضمنت الزمان (فى إحدى الليالى) والمكان (على عرش الأسود).

- الأسلوب

فى أغلب حكايات مولوى الرمزية، يكون الأسـلوب ساخراً أو جدياً ولكن الموقف من الحادثة ســاخر؛ ففى حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)، حوار أنا والعشـق (الغـزل ١٢٠٥، الجزء ٣)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)، حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)، حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) نلاحظ نوعاً من السخرية اللفظية والسقراطية[١]. أما فى حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠،

١. فى هذا النوع تدعى الشـخصية الجهل وتسأل المخاطب حول الموضوع الذيس تدعيه حتى يعتريه الشک ويدرک بأن الشخصية لم تكن على علم بالموضوع حقيقةً.

الجزء الأول)، حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)، فالأسلوب ساخر ولا توجد إلا خمس حكايات رمزية فى غزليات مولوى تتسم بالطابع الجدى وهى حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)، حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)، حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣) وحكاية الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣).

٢. منزلة الحكايات الرمزية فى الغزليات وتقسيم محتواها

أ. التمثيل الأخلاقى – العرفانى

تنبع فكرة العديد من أنواع التمثيل الروائى فى غزليات مولوى عن تعليم القضايا الأخلاقية والعرفانية والتعبير عنها. فهو يهدف إلى الوعظ والإرشاد وإرشاد السالك إلى مراحل السلوك وتأديب النفس؛ ومن البديهى أن تكون تعاليمه الأخلاقية تحت ظل وجهات النظر العرفانية ولا شأن له هنا بالأخلاق الأرسطوية. فى هذا النوع من التمثيل يبين مولوى النتيجة بعد سرد الحكاية.

١. حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠، الجزء الأول)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً لبيت شعر جاء قبلها «أنا موجود كل ليلة على مائدة الإحسان والوفاء، وضيف فى رحاب الملک الذى أتمنى لظلته ألا تغيب!» ويشبه الشاعر حالته على مائدة الملک بحالة القرد الذى جلس حول مائدة الأسد. وتتمثل فكرة هذه الحكاية فى التقيد بأدب الحضور أمام الآخرين وخاصة الكبار منهم. أما فى البيت التالى فيبين نتيجة الجرأة والوقاحة: «إن سيف الملک يقطر من دم القرد الذى تجرأ عليه. فانظر ماذا كانت عاقبة الجرأة والوقاحة». ثم ينهى الحكاية بحكمة: «إذا رأيت ابن اللبوءة يخدش وجه والدته بمخالبه، فلا تفعل أنت ذلک.» (لأنک إذا فعلت ذلک فسوف يقتلک).

٢. حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً لما جاء من شعر قبلها: «هددنى كما تشاء، ولكن اعلم بأن دخان الحمام لا يبلغ السماء أبداً» (لن أعترض أبداً) وحتى لو خرج دخان من

الحمام فلن يعكر صفو السماء اللطيفة والجلية (وحتى لو اعترضت فلن يبلغ اعتراضى مبلغاً) أيها الأب! لا تلق بنفسک فى العذاب ولا تضرب رأسک بالجدار (جف القلم بما هو كائن) إذا بصقت على القمر فسوف تعود البصقة إليک وإذا جادلته فسوف تتعرض للمشـــاكل. فكم من أفراد جاهلين قبلک اعترضوا على هذا العالم ولم يكن أمامهم من سبيل إلا الرضا.» ويشبه الشاعر الأفعى التى قامت بعمل انتهى إلى مقتلها بالأشخاص الذين لا يصبرون على مشاكل الحياة ولا يرضون بالتقدير الإلهى. تتمثل فكرة الحكاية بضـــرورة الصبر والجلد والرضا بالأمر الحق وهذا مـــن الآراء التربوية الهامة لمولوى؛ فالبلاء الذى يبتلى به الله السالک ضرورى لرقيه المعنوى ويجب أن يرضى السالک به. ويبين نتيجة الحكاية فى بيتين «احذر! لا ترم بنفسک فى أشواک القنفذ؛ اجلس بهدوء واقـــرأ. فـــإذا جاء القضاء ضاق الفضاء. فقد قال الله تعـــالى بأنه مع الصابرين. فيا رب أفرغ علينا صبرنا».

٣. حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)

يعتبر هذا الغزل من حيث المحتوى مثل القطعة. فقبل الحكاية جاءت الأبيات الثلاثة التالية: «لماذا لا يســـتيقظ أحد أفراد العائلة ليرى اللص الذى يســـرق متعة العمر منذ زمن؟ لماذا لا تســـتاء من النوم ومن اللص وتستاء من الشخص الذى يوقظک؟ إن من يوقظک من نوم الغفلة هو شـــيخک وواعظک، لأن محبة هذا العالم مثل الفقاعات على الماء غير مستقر». ثم تأتى حكاية المنزل وصاحب المنزل كتمثيل للاستياء من الشخص الـــذى ينبهنـــا من الغفلة. وبعد ســـرد الحكاية، يتطرق مولوى إلى تفســـيرها: «اعلم أن المنزل كجســـدک؛ فأمراضک مثل الشـــقوق التى تظهر على جدران المنزل وأنت تســـد شـــقوق المرض بالدواء. والأغذية الخاصة بالحمية التى تتناولها تشـــبه اللبنة التى تسد بها الشـــقوق. وجسدک يفتح فمه ليقول لک بأننى على طريق الموت لكن الطبيب يأتى ويســـد فمه بالعلاج. ولا علاج لمرضک إلا الموت، فلا تشرب منقوع البنفسج والرمان، بل اشرب خمر الإنابة وقرص الورع ومزيج التوبة والاستغفار. قس نبض قلبک ودينک لكـــى تعرف مدى إيمانک وقس أعمالک والجـــأ إلى الله تعالى فلا مالک لماء الحياة إلا هو.» «تتمثل فكرة الحكاية فى الدعوة إلى التوبة والورع والتوبة أول مرتبة من مراتب

التصوف. سئل رسول الله (ص) ما هى علائم التوبة؟ فقال: الندم.» (الرسالة القشيرية، ٢٠٠٨م: ١٩٧) «قيل بأن للتوبة ثلاثة معان: الندم والعزم على ترک الإعادة وكبح جماح النفس والابتعاد عن الظلم والخصام.» (المصدر نفسه: ٢٠١) والورع أسمى من التقوى. «يقول الشبلى: الورع هو أن تتقى كل شىء إلا الله. قال أبو بكر الصديق (رض): نستعين بسبعين نوع من الحلال لكى نتجنب الحرام.» (المصدر نفسه: ٢٢٥).

٤. حكاية الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً للبيت التالى: «قالت عين أحدهم لخصلة شعره: سأخدع فلاناً فقومى أنت بالنصب عليه» (كناية عن التعاون فى الاحتيال) وتتضمن الحكاية تمثيلاً لما جاء بعدها من أبيات ومضمونها: «مثلما يرى الذئب الأبله الإلية ويقع فى الفخ فإن العشق يجر الإنسان إلى المصائب ولذلک ينبغى على الإنسان أن يختار العشق الذى يستحق منه أن يصبح أبله» وتتمثل فكرة الحكاية فى ذم الجشع وهو من آفات النفس البشرية؛ وللحكاية نتيجتان، الأولى: «عندما يقع الأحمق فى المشاكل يقول إننى برىء، أليست الحماقة كافية ليكون مذنباً؟» أما النتيجة الثانية فهى صوفية: «العشق يجعل الإنسان أبله ولذلک اختر العشق الذى ينبغى أن تصبح أبله من أجله».

ب. تمثيل الفكرة

تأتى القصة فى هذا النوع من التمثيل لتوضيح مفهوم فكرى فلسفى أو عرفانى أو دينى ويتم تصميم الحبكة القصصية بحيث تشكل المفهوم المطلوب من قبل الراوى. ويبين مولوى فى هذا النوع من القصص المفاهيم الصوفية النظرية كالمحو والإثبات والمشاهدة وغيرها ويتطرق بهذا فى بعض الأحيان إلى المباحث القرآنية والكلامية ولا يضم عادة هذا النوع من التمثيل نتيجة.

وتمثل الحكايات الرمزية التالية مفهوم الفناء والاتحاد بين العاشق والمعشوق: «فالفناء عبارة عن عدم شعور السالک بنفسه ونفى الصفات البشرية ونفى الإرادة والاستهلاک فى إرادة الله سبحانه وتعالى». (كى منش، ١٩٨٧م، ج٢: ٧٦١) والبقاء يمثل المرتبة التى تلى الفناء وهى مرتبة بلوغ السالک لفعل وصفات الحق ووصفه وفعله

وبلوغ السالک الوجود الحق بعد فنائه. (المصدر نفسه، ج١: ٢٤١).

١. حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)

نظراً إلى البيت الذی يسبق هذا الحوار فهو يشكل تداعياً بالنسبة لمولوی من خلال التقارن بين "الأشجار" و "الثمالة": «**تثمل العيون من ثمالة عينه، كما ترقص الأشجار أمام ريح الصبا**»؛ وذلک لأن العاشق الثمل لا يتقی التضحية بروحه. ونتيجة الحكاية الرمزية تتمثل فی البيت التالی: «**أيقن أن خرم إبرة العشق ضيق وإذا كان رأس الخيط اثنين فلن يدخل فيه؛ فالعشق لا يقبل الازدواجية.**»

٢. حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)

يتداعی هذا الحوار للشاعر تمثيلاً للأبيات الأربعة الأولی قبله وهو عبارة عن حكاية رمزية مرتبطة بتلک الأبيات: «لقد وقفت بين يديک فافتح لی الباب فإغلاق الباب لا يشير إلی الرضا عنی وبالنسبة لک هنالک باب داخل كل ذرة ولكن إذا لم تفتح ذلک الباب فسوف يبقی مخفياً. أنت فالق الصباح ورب الفلق ولذلک افتح لی الباب وأدخلنی. لا! لست أنا من يقف خلف الباب، إنه أنت. فافتح الباب وأدخل نفسک إذن.» «إن الكبريت الذی يفنی نفسه فی وجود النار تمثيل لوضع العاشق الذی يقف علی الباب وينتظر الدخول. ويشير مولانا فی هذا التمثيل إلی أن العاشق ورغم اختلاف صورته عن صورة المعشوق إلا أن هنالک اتحاداً معنوياً بينهما ولولا هذا الاتحاد لما كان العشق بينهما حقيقياً. وكما أن العشق الحقيقی موجود بين الكبريت والنار فإن صورة العاشق والمعشوق تمحی فی اتحادهما ولا يبقی شیء سوی النار التی تمثل العشق فی الواقع.» (زرين‌كوب، ١٩٨٩م: ٧٧٥)

٣. حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)

نتيجة هذه الحكاية الرمزية تظهر قبل التمثيل. يتحدث مولوی هنا عن الإرشاد مثل المجنون الذی أفنی وجوده فی سبيل العشق وبلغ مرتبة الفناء: «كل طريق يستدعی وجود مرشد ولا يمكن لأحد لغير المجنون أن يكون مرشداً علی طريق العشق. إذا كان المجنون علی قيد الحياة فأخبره أن يأتی ويتعلم منی الجنون النادر. وأنت إذا كنت تريد أن تصبح مجنوناً فاجعل صورتی علی كأس خمرک.» تمثل هذه الحكاية الرمزية مرتبة الإنسان

الكامل الـذى بلغ مرتبة الفقر والفناء. وابراهيم الخليل إنسان كامل ومظهر لأسماء الله وصفاته ولذلک لا يمكن للظواهر الطبيعية كالنار والحوادث أن تسبب الأذى له.

٤. حكاية الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)

فى هذه القصة يستغل الثعلب غفلة الأسد ويسرق منه الإلية. تمثل هذه الحكاية مقدمة للأبيات التى تليها: «يقال بأن الذئب أكل يوسف بن يعقوب؛ [ولكن الأمر ليس كذلک] لأن أسد السماء (برج الأسد) بذاته لا يتجرأ على رفع مخالبه عليه.» ويقصد مولوى أن الأسد قد تغافل عمداً كما يتغاضى الله سبحانه وتعالى عن ذنوب بعض البشر. وتضم هذه الحكاية فكرة كلامية وهى أن الذنوب تغفر ولكن بإذن من الله تعالى. مولوى من الأشاعرة وهم يعتقدون بأن الله يخلق الفعل فى اللحظة التى يقرر فيها العبد القيام به؛ وإلا فيجب علينا أن نعتقد بوجود إلهين خالقين وهذا مناف للتوحيد. ويؤكد مولوى على أن الله سبحانه وتعالى يحمى قلوبنا من القيام بالأفعال السيئة: «يحرس الإلهام الإلهى قلوبنا فى كل لحظة، فكيف يمكن للشيطان الحسود أن يتصرف بها؟ إن الله قادر على كل شىء فلا تخدعه: فكل من يزرع حبة قمح فى سبيل الله تعالى يحصد القمح وكل من يقوم بالخير يكافئه الله على قدر الخير الذى قام به.»

٥. حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)

تتداعى هذه الحكاية الرمزية لمولوى من خلال البيت الذى يسبقها وهى تمثيل لما قبلها من الأبيات: «طوبى لسحر وجهه شمسنا! وما أسعد الليلة التى يحرس فيها قلوبنا!» ويقول الشاعر فى الأبيات الثلاثة السابقة: «الأمس منافس لثمالتى، فقد منحنى كأس الخمر: وأنا أشرب من تلک الكأس رغماً عنى، لأننى لا أجعل النفس الضعيفة نداً لى ومائدتى مضطربة من تلک الذبابة وأنا لا أحتاط فأهتک ستر الحياء لأن إرادتى فى يد الخمر.» ويبين مولوى هنا لقاءه مع العشق ولذلک يرى بأن العشق عندما يوصى بأكل الكباب فى البداية فهو أسير الثمالة ولا يرغب بأن يجعل النفس منافسة له، ويطلب من طبيب العشق الخمر [لكى ينسى النفس]. «والثمالة هى الحالة التى تمنع العقل من التحكم بالأفعال البشرية وترافقها غفلة مقترنة بطرب ونشاط وخمول فى الأعضاء دون مرض أو علة ناتجة عن تناول الخمر والمشروبات الأخرى.» (كى‌منش، ج ٢، ١٩٨٧م:

٦١٢) وهــذه الحكايــة تمثيل للقاء الحبيب؛ حيث يفزع الشــاعر من أن يموت، فلا يقدر ثانية على شرح اللقاء ويقول فى البيتين الذين يأتيان بعد الحكاية: «اصمت أيها السقا يا من يحمل فرس حياته ماء الحياة، وانزع الجرس عن فرسـک [لکی لا یعرف الجمیع بقدومه] وماء الحياة لا يصل إلى أى كان بسبب شرفک وکبریائک ولذلک فإنه مستتر فى الظلام.»

٦. حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، ج٣)

جاءت هذه الحكاية الرمزية ضمن غزل مطلعه: «اليوم يوم الفرح والعام عام المزاح واللعــب؛ حالنــا جيدة فلتكن حال البســتان كذلک!» الأبيــات الأولى لهذا الغزل فى وصف الربيع والبستان وتناســباً معها ذكر حوار التفاح والرمان ضمنها. يطلب الرمان من التفاح قبلة لكن التفاح يرفض. هذه الحكاية الرمزية عبارة عن بيت واحد والبيت التالــى له يمثل النتيجة: «**لا يمكن شــراء القبلة إلا بالروح شــرط ألا تكــون منبثقة عن قوة التفكير والعقل.**» وتمثل هذه الحكاية الرمزية المبدأ الصوفى الذى يقول بأن بلوغ الوصال يستدعى أن يكون المرء مؤهلاً من خلال تزكية النفس.

٧. حوار الزهرة والبلبل (٢) (الغزل ١٩٩١، ج٤)

هذه الحكاية الرمزية تمثيل لحالة الشــاعر فى البيتين التاســع والعاشــر من الغزل: «**عندمــا تمنحنى الخمر فلا تتوقع منــى التقيد بالأدب؛ والثمالة ليس له حد فى الشــرع، فلا ترســم لى حدوداً. إن الأدب وقلة الأدب ليســت من صلاحياتى؛ فمــاذا أفعل عندما يجرنى العشــق كالناقة بحبل الثمالة.**» يبين الشاعر فى هذه الأبيات بأن لا يتحكم بالثمالة لكى يراعــى الأدب فى حضور الحبيــب؛ مثل البلبل الذى يطلب قبلة مــن الزهرة وعندما يواجــه بالرفض لا يراعى حــدود الأدب ويهدد الزهرة بالفضيحــة. تمثل هذه الحكاية حالة الثمالة والبلبل الذى دخل هذه الحالة هنا فقد زمام الأمور ونسى مراعاة الأدب فى حضور الحبيب.

٨. حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، ج٣)

هــذه الحكاية الرمزية تمثيل للبيت الذى يســبقها: «**أيها القلب! عندما ترى نفســک معوجاً فى المرآة، فأنت لا بد معوج وليس المرآة، فأصلح نفســک أولاً؛**» والبيت الذى يليها:

«**أيها الحبيب! سـعادتک فی ترک أمنيتک لکنک تبحثين عنها فی عالم الإثبات؛ فابحثی عن السـعادة فی المکان الذی بعثت منه فمشـکلتک لا تحل بهذا الشـکل.**» إن حالة الشخص الذی يبحث عن القمر فی البئر تمثيل لـ: ١. الشخص الذی يری نفسه معوجاً فی المرآة ويعتبرها مقصرة. ٢.الشـخص الذی يعتبر سـعادته کامنة فی إثبات الصفات البشرية. ثم يذکر الشـاعر تمثيلين آخرين للتأکيد والإثبـات: «**أنت کالبطة التی تبحث عن النجمة فی الماء بسـبب عجلتها ومثل الشخص الذی يفصد عرق کاحله لتتحسن قدمه!**» والتمثيلان يشـيران إلی الأعمال الخاطئة والمعکوسـة؛ لأن النجمة فی السـماء وليست فی الماء وفصد عرق الکاحل لا ينفع القدم. «يتطرق الشـاعر فی هذه الحکاية إلی مفهوم النفی الصوفی المقابل للإثبات بمعنی المحو. والمحو هو إزالة ما کتب ولدی المتصوفين يعنی نفی الصفات البشرية وإزالة أعراض الحدوث عن النفس ويقابله الإثبات.» (کی‌منش، ج٢، ١٩٨٧م: ٨٢٤)

٩. حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، ج٥)

تأتـی هذه الحکاية فـی الأبيات الأخيرة لهذا الغزل وهی اسـتمرار للأبيات التی تسـبقها من حيث الموضـوع: «**يا أيها الذی حيرت الجميع فغدت أشـعة الشـمس تفتش عنک! لتکن عين السـوء بعيدة عن حسـناک! لتکن آلاف الأرواح فداء لک!...**» تمثل هذه الحکاية المرحلة السادسـة من مراحل التصوف وهو التوکّل والتسليم. والتسليم عبارة عن اسـتقبال القضاء والتسـليم بالقدرة الإلهية. ويری المتصوفون أن التوکل عبارة عن ثلاث درجات تتضمن التوکل والتسـليم والتفويض. «فالتوکّل هو البداية والتسليم هو الواسطة والتفويض هو النهاية.» (الرسالة القشيرية، ٢٠٠٨م: ٣١٢)

١٠. حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، ج٦)

إن هبوب رياح الربيع علی الشـجرة تمثيل لإرسـال الخمر الثمين وشـراب الصحة من قبل المعشـوق والذی عبر عنه الشاعر فی الأبيات السابقة للحکاية: «**أرسل لنا خمر الصحة من خمورک الثمينة، لأنک أنت من اسـتخرجها. سـألت المعشوق فأجابنی بخمر معتق وقال: تعال وخذ هذا الخمر، لتسعد إذا کنت حزيناً وتحيا إذا کنت ميتاً.**» تشير هذه الحکاية الرمزية إلی الفکرة القائلة بأنه ورغم أهواء النفوس فإن لطف الخالق الحق يسـتوعب

هذا العالم. فمن الممكن ألا يعثر العبد على معشـوقه ويعمد إلى الشـكوى، لكن الحق سـبحانه لا يوقف لطفه ورحمته عن العالم مطلقاً. ويبين مولوى (فى الغزل ٢٦٦٦، ج٦) هذا المعنى قائلاً: «**إن أغصان الشـجرة لا تتحرک عن قصد بل بسبب الريح. أيها الغصن! لا تتملص من الريح، ألا تعرف بأن قوتک مستمدة منها؟ إن هذه الريح تسعى لأجلک بمائة حيلة ولكنک لا تشـكرها أبداً. وفى نهاية كل عمل، تحصل على مـرادک منها، وهى تمنح الثمالة والصحوة (أى الداء والدواء).**»

١١. حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، ج٦)

فـى هذه الحكاية يقف قبيح أمام المرآة ويسـألها: كيف حالک؟ فتجيب المرآة: إننى متألقـة كالمصباح فلا داعى بک لتسـأل عن حالى (ويظهر وجهـک القبيح فى). فيقول القبيح كان قصدى من السؤال العكس وكنت أريد أن تسألى أنت عن حالى (لعل شعاعاً منـک يصيبنى فأصبح جميلاً). ونتيجة الحـوار فى البيت الأخير حيث يقول القبيح لعل سؤالى عن أحوالک يبعث الفرح فى قلبى. تمثل هذه الحكاية الأبيات التى تسبقها: «**من يسـأل الشـمس كيف تسيرين؟ من يسـأل حديقة الزهور كيف حالک؟ يسألون المريض عن ألمه ولا يسـألون السليم عن حاله.**» تمثل هذه الحكاية حاجة العباد وفقرهم وعدم حاجة الخالق.

١٢. حوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، ج٧)

يذهب الشـاعر فى هذا الحوار إلى حديقة الزهور ويسـأل الزهرة من أين لک هذه الرائحة الزكية؟ فتجيبه إن كنت تتمتع بنقاء القلب فشـمنى وعندها ستعرف. وتنقل بعد هـذه الحكاية «قصة المجنون والعثـور على قبر ليلى عن طريق الرائحة» كاسـتمرار للحكاية الرمزية وتمثيل للعثورعلى شخص ما عن طريق البصيرة.

يتطرق الشـاعر فى هذين التمثيلـين إلى ضرورة البحث البليغ للعثورعلى الشـيخ الهادى الذى يعرف السـبيل والاعتماد على الشـهود والطهارة الباطنية. ويرى مولانا أن السـالک لا بد له من الاعتماد على الشـيخ فى سلوكه لهذا الطريق الخطير والمليء بالآفات ويقول مصرحاً فى مثنوى (١/٢٩٤٨): «**استعن بالشـيخ لأن هذا السـفر مليء بالآفات والأخطار والمخاوف دونه.**»

النتيجة

ومن الجوانب الفنية التى تتميز بها أعمال مولوى فى غزليات شمس، الاستفادة من التمثيل الروائى؛ ومن بين أعمال التمثيل الروائى هنالک ١٦ حکاية رمزية تقسم إلى نوعين من حيث البناء والصورة: ١. الحكايات الرمزية ذات الإطار القصصى (٦ حكايات)؛ ٢. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحوارى (١٠ حكايات). ويتميز هذا النوع من القصص بحكبة ومصدر وبناء واحد من حيث المعالجة، أما البساطة والإيجاز فهى من خصائصها البارزة. تتميز حكايات حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) بوجود ثلاثة أفعال لغوية؛ أما حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣) فهى تحتوى على أربعة أحداث وأفعال لغوية وحوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣) يحتوى على خمسة أحداث وأفعال لغوية وحوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤) يحتوى على سبعة أحداث وأفعال لغوية؛ أما بقية الحكايات الرمزية وتبلغ ١٠ حكايات فتحتوى على حدثين. ثلاثة عشر حكاية من الحكايات المذكورة تتميز بوجهة نظر خارجية وثلاثة منها بوجهة نظر داخلية. فى أكثر الحكايات، عنصر الزمان والمكان مبهم وإذا أشير إلى الزمان فبكلمات مثل: فى ذلک اليوم أو الضحى أو غيرها. ويتميز أسلوب مولوى بالسخرية اللفظية والسقراطية فى تسعة من الحكايات واثنتان منها ذات وضعية ساخرة وخمسة تتميز بالجدية.

تحتوى أربعة من الحكايات الرمزية فى غزليات مولوى على تمثيل أخلاقى –عرفانى وموضوعها يتمثل فى مراعاة الأدب (القرد والأسود) والدعوة إلى الصبر والتسليم (القنفذ والأفعى) والتوبة والورع (صاحب المنزل والمنزل) وذم الجشع (الثعلب والذئب). عشرة من الحكايات تمثيل لمفاهيم العرفان النظرية واثنتان منها تمثيل للأفكار الكلامية: فثلاثة منها تمثل الفناء والاتحاد: حوار البلبل والزهرة، الكبريت والنار وابراهيم الخليل والنار. حوار أنا والعشق تمثيل لمشاهدة الحبيب ولقائه وحوار البلبل والزهرة (٢) تمثيل للثمالة وحوار التفاح والرمان تمثيل لضرورة تزكية النفس لاستحقاق الوصال وحكاية الرجل والقمر تمثيل لمفهوم النفى العرفانى وحوار أنا ولطف المعشوق تمثيل للتوكل والتسليم وحوار القبيح

والمرآة تمثيل للفقر، وحوار أنا والزهرة تمثيل للاستعانة بالتمييز القلبي وضرورة الاستعانة بالشيخ على طريق التصوف. حكاية الثعلب والأسد (٨٨٧) تمثيل لنظرية الكسب، أما حوار الشجرة والريح (٣٠٢٢) فهو عبارة عن تمثيل لقاعدة اللطف.

المصادر الفارسية

آسابركر، آرتور. ٢٠٠١م. فرهنگ عاميانه ورسانه وزندگی روزمره. ترجمة: محمدرضا ليراوی. الطبعة الأولى. طهران: لانا.

أخوت، أحمد. ١٩٩٢م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولى. أصفهان: انتشارات فردا.

پورنامداريان، تقی. ٢٠٠٧م. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

تودوروف، تزوتان. ٢٠٠٦م. نظريه ادبيات. ترجمة: عاطفة طاهايی. طهران: اختران.

جوادی، حسن. ٢٠٠٥م. تاريخ طنز در ادبيات فارسی. الطبعة الأولى. طهران: كاروان.

رضوانيان، قدسيه. ٢٠١٠م. ساختار داستانی حكايت‌های عرفانی. الطبعة الأولى. طهران: سخن.

ريد، يان، ٢٠١٠م. داستان كوتاه. ترجمة: فرزانه طاهری. الطبعة الرابعة. طهران: مركز.

زرين كوب، عبد الحسين. ١٩٨٩م. سرنی. الطبعة الثالثة. طهران: علمی.

فارستر، إدوارد مورغان. ١٩٧٣م. جنبه‌های رمان. ترجمة: ابراهيم يونسی. طهران: أمير كبير.

قشيری، عبد الكريم بن هوازن.٢٠١٠م. رساله قشيريه. ترجمة: أبوعلی حسن بن أحمد عثمانی. تصحيح واستدراک بديع الزمان فروزانفر. شرح أستاد فروزانفر ومآخذ ابيات عربی: الدكتور أحمد مهدوی دامغانی. تحرير: إيرج بهرامی. الطبعة الأولى. طهران: زوار.

كيمنش، عباس. ١٩٨٧. پرتو عرفان، شرح المصطلحات العرفانية في كليات شمس. الطبعة الأولى. طهران: سعدی.

مولوی، جلال الدين محمد. ١٩٩٩م. ديوان كبير (غزليات شمس تبريزی). بتصحيح بديع الزمان فروزانفر. الطبعة الرابعة. طهران: أمير كبير.

مير صادقی، جمال. ٢٠٠٧م. ادبيات داستانی. الطبعة الخامسة. طهران: سخن.

هلال، محمد غنيمی. ١٩٩٤م. ادبيات تطبيقی. ترجمة: سيد مرتضی آية الله زاده شيرازی. طهران: أمير كبير.

المقالات الفارسية

جمال زاده، سيد محمدعلی. مارس ومايو ١٩٧٣م. الحكاية الرمزية في الأدب الفارسی. مجلة كوهر. العدد ٣ و ٤. ٢٦٦-٢٧٢.

عزبدفتری، بهروز. خریف وشتاء ١٩٩٣م. تحليل الحكاية الرمزية من وجهة نظر ل.س فيغوتسكی. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية فی تبريز. الأعداد ١٤٨ و ١٤٩. ٧٠-١٠٢.

معاذ اللهی، پروانه ومريم سعيدی. ٢٠٠٩م. دراسة مطابقة للتمثيل فی الإنكليزية والفارسية. دراسة كتاب منطق الطير للعطار وسير وسلوك الزائر لجان بانی ين. الأدب المقارن. السنة الثالثة. العدد ١١. ٢٥١ -٢٣٥.

المصادر العربية

الأبانی، محمّد ناصر الدّين. ١٩٩٨م. صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير). أشرف على طبعه: زهير الشاويش. الطبعة الثالثة. بيروت- دمشق: المكتب الإسلامی.

المراد، مصطفی. ٢٠٠٢م. معجزات الرسول. طبعة الأولی. مصر- القاهرة: دار الفجر للتراث.

النيسابوری الميدانی، احمد بن محمّد . ٢٠٠٣ م. مجمع الأمثال. حققه وفصله وعلق حواشيه: محمّد محيی الدين عبد الحميد. بيروت- صيدا: المكتبة العصرية.

الهاشمی، أحمد. ١٩٩٩م. جواهر الأدب فی أدبيات وإنشاء لغة العرب. الطبعة الأولی. بيروت: دار احياء التراث العربی.

المصادر الإنكليزية

Cudden.J.A, A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books, England, London .1979 -

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٨٧ ـ ٥٩

صورة الخليفة فى شعر الأخطل

محمد دوابشة*

الملخص

يرمى هذا البحث إلى إبراز صورة الخليفة الأموى فى شعر الأخطل التغلبى – شاعر الأمويين – ويركز على إبراز هذه الصورة بأبعادها كافة، التى أظهرها فى شعره وكررها بشكل لافت للنظر، فقد جاءت صورة الخليفة فى شعر الأخطل من خلال ثلاث صور:

الصورة الدينية.

الصورة السياسية.

الصورة التقليدية.

جاءت الصورة العامة التى قدمها الأخطل للخليفة ذات طابع دينى ممزوج بطابع سياسى، من خلال بعض الحجج التى تحاول باطلا وعبثا إثبات حق الأمويين فى الخلافة، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفى التحليلى فى هذا البحث لكونه أقرب المناهج لدراسة هذا الموضوع، كما استعان البحث أحيانا بالتاريخ لجلاء بعض الأحداث وتجلية الجو الذى قيل فيه النص.

الكلمات الدليلية: الصورة، الخليفة، الأخطل، الأموى.

---

*. أستاذ مشارك بالجامعة العربية الأمريكية، فلسطين. Mdawabsheh@aauj.edu

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٥/١٩

المقدمة

«الأخطل هو أبو مالک غياث بن غوث بن الصلت بن الطارقة، ويقال سيحان بن عمرو بن الفدوکس بن عمرو بن مالک جشم بن بکر بن حبيب بن عمر بن عنم بن تغلب.» (الأصفهاني، ١٩٩٧م: ٤١٧/٨)، «وهو نصراني من أهل الجزيرة بالعراق، وهو في الطبقة الأولى من الشعراء الإسلاميين مع جرير والفرزدق عند ابن سلام.» (ابن سلام، ١٩٨٢م: ٢٥٠) «وشعره يشبه شعر النابغة الذبياني في ما ذکر أبو عبيدة لصحة شعره.» (ابن قتيبة، ١٩٦٤: ١٨٩)

«ولا يعرف متى ولد بالضبط، والراجح أنه ولد حول سنة ٢٠ للهجرة، وکانت ولادته في الحيرة کما يذکر صاحب الأغاني.» (الأصفهاني، ١٩٩٧م: ٢٨٢/٨) «والنصوص المتصلة بنشأة الأخطل قليلة حتى عند الأصفهاني. ونلاحظ تناقضاً حول شخصية الأخطل الدينية عند الأصفهاني، فمرة يصفه بأنه کثير الوقوع في أعراض الناس.» (الأصفهاني، ١٩٩٧م: ٤١٧/٨)، «ومرة يصفه بأنه کان باراً بالکنيسة.» (الأصفهاني، ١٩٩٧م: ٣١٠/٨_٣١٣)، وأرى أن الأخطل لم يکن بارا بالکنيسة، فوالده تزوج على أمه، وهذا ممنوع في الديانة المسيحية– إلا لأسباب معينة - وبالتالي لم ينشأ الأخطل نشأة دينية في بيته، إضافة إلى مبالغته في شرب الخمرة. «وکذلک وصفه أحد القساوسة بأنه فاسق ويشتم أعراض الناس، وسجن بسبب لسانه.» (الأصفهاني، ١٩٩٧م: ٤٣٧/٨)، وأرى أنه لم يأخذ نصرانيته مأخذ الجد بفکر وثقة، ولکنه فطر عليها، وجرى فيها مجرى التقليد لما عليه قبيلته تغلب. «وهو شاعر الأمويين بلا منازع وعصر عبد الملک يعد العصر الذهبي للأخطل، فقد نزل منه منزلة الشاعر الرسمي للدولة، آثره على جميع معاصريه من الشعراء.» (ضيف، ١٩٦٣م: ٢٦٢)

أما علاقته بالأمويين فقد بدأت بحادثة بعد انتهاء وقعة صفين، إذ شبب عبد الرحمن بن حسان برملة بنت معاوية، فغضب أخوها يزيد وشکا الأمر لأبيه، فبحث عن شاعر من أنصار بني أمية للرد على شاعر الأنصار، فلم يجد إلا کعب بن جعيل التغلبي، ولکنه کان قد دخل الإسلام ويخشى هجاء المسلمين، فقال ليزيد أَوَ أَدُلُّکَ على غلام منا نصراني لايبالي أن يهجوهم، کأن لسانه لسان ثور، فدله على الأخطل، فقال في هجاء

الأنصار قصيدة، ومنها:

ذَهَبَتْ قُرَيْشٌ بِالمَكَارِمِ وَالعُلَى   وَاللُّؤمُ تَحْتَ عَمَائِمِ الأَنْصَارِ
فَذَرُوا المَكَارِمَ لَسْتُمُ مِن أَهْلِهَا   وَخُذُوا مَسَاحِيكُم بَنِي النَّجَارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٨٣-٤٨٤)

كانت هذه الحادثة بداية علاقة الأخطل بالأمويين وفتحت له بابا واسعا ولج منه إلى قصور بنى أمية، حتى أصبح شاعرهم الخاص، وكانت الباب الواسع الذى دخل منه إلى البلاط الأموى. بينما خفت نجمه فى عهد الوليد بن عبد الملک، إذ قرب شاعراً مسلماً آخر، وهو عَدِيّ بن الرِّقاع العَامِلِيّ، فى حين أصبح قريبا من يزيد؛ لأن يزيد كان يقرض الشعر ويقدر الشعراء، وكان شابا مندفعا مثل الأخطل، فوجد عنده صدى لشخصه، فقربه ونادمه، وصار له صديقاً، فكان مطيعاً ليزيد، وكان الأخطل يعنى بالحفاظ على هذه العلاقة التى تؤمن له الشهرة التى كان يحلم بها «ومن حينئذ أصبح الأخطل شاعر بنى أمية يعيش فى بلاطهم وفى ظلالهم، وقد اتخذه يزيد نديماً له، فكان يرافقه ويلازمه حتى فى الحج إلى البيت الحرام.» (الأصفهانى، د.ت: ٣٠١/٨).

وكان من فضل هذه الصلة على الأخطل أن رحب به أمراء الأمويين وولاتهم، وفتحوا له أبواب قصورهم، فوفد إليهم مادحاً مستثيباً، وأنتج فى صلته بهم إنتاجاً غزيراً، فاتصل ببشر بن مروان، وكاتبه عكرمة بن ربعى الفياض، واتصل بخالد بن أسيد وعبد الله بن سعيد بن العاص، واتصل بهشام بن عبد الملک والوليد بن عبد الملک وأبى بكر عبد العزيز بن مروان، وكذلک اتصل برجلين من رجال البيت السفيانى: هما عبد الله بن معاوية وخالد بن يزيد، ولكنه كان فى عهد عبد الملک كثير النشاط غزير الإنتاج، علما أننا لا نظفر من شعره فى عبد الملک بغير قصائد ثلاث (ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٩، ١٩٢، ٤٠٤) وبغير تلک الأبيات المتفرقة التى كان يلقيها بين يديه.

«ولما تطورت الظروف بعد وفاة يزيد، ودعا ابن الزبير لنفسه بالخلافة، انضمَّت تغلب إلى صفوف مروان بن الحكم ثم ابنه عبد الملک، حتى إذا اجتمعت الأمة على الأخير بزغ نجم الأخطل فى بلاطه على الرغم من نصرانيته، فكان يَجيء وعليه جُبَّة خزٍّ وحِرزُ خَزٍّ، فى عنقه سلسلة ذهب، فيها صليب ذهب، تنفض لحيته خمراً، حتى يدخل

علـــى عبد الملک بن مروان بغير إذن.» (الأصفهانى، ١٩٩٧م: ٢٩٩/٨)، ولكن الأخطل أُبعــد كما أبعدت معه تغلب فى عهد الوليد بن عبد الملک، «ومن يرجع إلى مدائحه فى الوليد يجدها ضعيفه فاترة، ليس فيها روح ولا ما يشــبه الروح، إنما فيها ألوان خفيفة من الحزن لإبعاد الوليد له عن القصر ولمعاملته القاســية للمسيحيين.» (ضيف، ١٩٧٧م: ١٤١) والراجح أنه توفى ســنة ٩٢ وسنتناول الصورة التى رسمها الأخطل للخليفة من زواياها المختلفة، يأتى فى مقدمتها الصورة الدينية فالسياسية ثم الصورة التقليدية.

الصورة الدينية

ظل الأمويون يتطلعون إلى الخلافة والرياســة فنســبهم يرقى بهم إلى أمية بن عبد شمس، وهو يعادل فى الرفعة عمه هاشــم بن عبد مناف، وبما أن الخلافة جاءت من بنى هاشم، بقى بنو أمية يتطلعون إليها، إلى أن جاءت خلافة عثمان فاستبشروا بها، عندها رأوا أن الســيادة عادت لهم، جاء هذا على لسان هشــام بن المغيرة فى قوله «تنازعنا نحن وبنى عبد مناف الشــرف أطعموا فأطعمنا وحملوا فحملنا وأعطوا فأعطينا حتى إذا تحاذينا على الركب وكنا كفرسى رهان، قالوا : منا نبى يأتيه الوحى من السماء، فمتى ندرک مثل هذا.» (العشماوى،١٩٩٦م: ١٥٠) لذلک كان الأمويون يفتقرون إلى الجانب الروحى أمام الناس، وبما أنهم يمتلكون السلطان وزمام الحكم فقد التف حولهم الشعراء لا قناعة بهم، وإنما خوفا أو طمعا.

«واللافت للنظر أن نرى شــاعراً نصرانياً يرســم صورة إســلامية لخليفة يخالفه فى العقيدة والفكر، ولكنه كان حريصاً على رسمها ضمن الإطار الإســلامى، وإن لم يدخل ضمن هذا الإطار، علما أن الخليفة عبد الملک عرض عليه الدخول فى الإسلام، ولكنه ذكر أن الخمرة هى التى تمنعه من الدخول فيه.» (الأصفهانى، ١٩٩٧م: ٨ / ٢٩٠)

حاول الأخطل التركيز على الصورة الدينية والاحتجاج بها أمام أحزاب المعارضه، ولكن الدلائل والحجج عنده كانت أضعف، كالتى نجدها فى شــعر الشــيعة مثلاً، فراح الأخطل يشــيد بأن الله اختار بنى أمية وآزرهم، وراح يصفهم بأنهم حراس على الدين وبأنهم أفضل قريش، وهذه دعوى أقرب إلى الخطابة والدعاية منها إلى الشعر وأساليبه،

كقوله فى عبدالملك:

أَحيَا الإلَـهُ لَنَا الإمَـامَ فَإِنَّهُ   خَـيْرُ البَرِيَّـةِ لِلذُّنُـوبِ غَفُـورُ
نُورٌ أَضَاءَ لَنَا البِلادَ وَقَد دَجَتْ   ظُلَـمٌ تَـكَادُ بِهَـا الهُـدَاةُ تَجُورُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٠٤)

وأراهـا مبالغة ممجوجة، يرفضها الضمير المسـلم، وتأباها المبالغة المسـتملحة فى الشـعر، ولعل السـبب فى ذلك يرجع إلى أن بنى أمية لم يقيموا سـلطانهم على أساس دينى يسـتمدون منه حقهم فى الحكم، «وربما لأن خلفاء بنى أمية باستثناء عمر بن عبد العزيز منحوا الشـؤون السياسـية والحربية والإدارية الهم الأكبر.» (الحوفى، ١٩٧٥م: ١٧٧) والملاحظ على شـعر الأخطل خلال حديثه عن خلفاء الأمويين، أنه دائما يذكر السـامع أن الله اختصهم بالخلافة، ونرى ذلك مقرونا بالكرم والسـخاء فى تقريرية لا تحتاج إلى شرح وتفصيل، ولكن كلامه ينقصه الدليل الدينى والعقلى والتاريخى، يقول:

وَقَـد جَعَـلَ اللهُ الخِلافَـةَ فِيْكُـمُ   لأِبْيَـضَ لا عَارِى الخِوَانِ وَلا جَدْبُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٧)

ولكن الأخطل ركـز على رصانة اللفظ وجزالته، وبخاصة فى قصيدة "خف القطين" التى تعد واسطة العقد فى شعره بالنسبة لعبد الملك خاصة والأمويين عامة. فهل الصورة التـى رسمها الأخطل لعبدالملك كانت صورة نابعة مـن قناعة الأخطل بها من جوانبها كافة: النفسـية والدينية والسياسية، وهل هذا الخليفة هو القادر على منح رعيته العدل ومعاملتهم بالتقوى كما يزعم الأخطل؟ هل هذه الثلة –الأمويون– كانوا يسـتحقون أن يكونوا ساسة الناس؟ ولماذا لجأ هم الأخطل وراح يحطب فى حبالهم دون غيرهم؟

مهما قلنا فى صدق الشـاعر، أو محاكاة شـعره للواقع، فإننا ينبغى أن نتذكر أن ثمة فرق بين العالم الشعرى والعالم الواقعى، فهما يتشابهان ولكنهما لا يتطابقان، لذلك يمكن ملاحظة أن هذه الشخصيات، شخصيات مفارقه للواقع، تغادر جذرها الإنسانى لتحلق فى فضاء المثال المنشود، الذى يسعى إليه الفن عموما والشعر خصوصا، لذلك لا نكاد نحظى– فى ديوان الشعر العربى– على ضخامته – بصورة واقعية لرجل أو امرأة، بل لا نصادف إلا المرأة المثال، والرجل المثال؛ «لأن الفن يسـتمد جذوره من الحياة ويضيف

إليها نفسه، وبه يصحح الإنسان الطبيعة ويكملها، كما يقول أرسطو، إنه– أي الفن– يبحث دائماً عن المثل الأعلى، لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه، بل يتجاوزها.» (رومية، ١٩٧٩م: ٣٢)

لقد ابتدع الشاعر المعاني التي توحي بعظمة الممدوح في ذهن المتلقي، لذا لجأ لهذه الصورة وركز على هذا الجانب منها، ثم قرنها بالمعاني الدينية والبراهين الشرعية؛ لانعدام البراهين المقنعة على دعوى بني أمية في أحقيتهم بالخلافة. وأصبحت هذه الأفكار التي ركز عليها الأخطل كأنها دستور للسلطة الأموية بشكل عام وللخليفة بشكل خاص، فحاول الشاعر بكل الوسائل الفنية إبراز القدرة على التصوير والإقناع؛ لإثبات الصورة الدينية والمظهر الديني للخليفة؛ لأنه يفتقر إليهما على أرض الواقع، فهو لا يستحق الخلافة وهو ليس أهل لها، بل وصل إليها بالحيلة والخداع والظلم والقتل، فلذلك لجأ الأخطل إلى مثل هذه الأساليب العاطفية، يقول في عبد الملك:

الخَائِضِ الغَمْرَ والمَيْمُونِ طَائِرُهُ   خَلِيفَةِ اللهِ يُسْتَسْقَى بِهِ المَطَرُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٧٦)

لم يقدم الأخطل أدواته عند حدود التشبيه الجيد أو التصوير الجيد، وإنما تخطّى ذلك إلى النحت الجيد، حين تعامل مع واقعه المحسوس، لم يقدمه كما هو، بل تجاوزه، وخرج منه بواقع صلب، وبذلك جاء بواقعية أشد وبصورة أكثر إشراقا. ويمد الأخطل شخصية عبد الملك بطاقة جديدة، ويحلق بها في فضاء نصي، يرتكز على الآية التي تقول ﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله وأولي الأمر منكم﴾ (سورة النساء: ٥٩)، والطاعة هنا، تعني عند الأمويين، الإقرار والتثبيت لفكرة الجبرية التي تبناها الحزب الأموي، وطفق يوطد لها في محاولة لإخماد الرأي العام حول الأسرة الأموية، فقدم الخليفة بصفات خاصة من خلال الحشد الآلي التجريدي الذي جاء به الأخطل، فقد رسم الصورة مستعيناً بالكناية القريبة اللطيفة "يستسقى بسنته" و"يستسقى به المطر" كما أنه يَخلص إلى نوع من المعارضة والمناقضة ليفيد من الغلو، يقول:

أَعِنِّي أَمِيرَ المُؤمِنِينَ بِنَائِلٍ   وَحُسْنِ عَطَاءٍ لَيسَ بِالرَّيِّثِ النِّزْرِ
وَأَنْتَ أَمِيرُ المُؤمِنِينَ وَمَا بِنَا   إِلَى صُلْحِ قَيْسٍ يَا بنَ مَروانَ مِن فَقْرِ

فَإن تَكُ قَيْسٌ يَــا بنَ مَروَانَ بَايَعَتْ فَقَــدْ وَهِلَتْ قَيسٌ إلِيْــكَ مِنَ الذُّعْرِ
إلَيْــكَ أَمِــيرَ المُؤمِنِــينَ نَسِـــيْرُهَــا تَخُــبُّ المَطَايَــا بِالعَرَانِــيْنِ مِــنْ بَكْرِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٨٩ – ١٩٠)

فشــعر الأخطل هو شــعر العــرض والاعــتراض والإبانة والنقاش، يتســم بالنبرة الخطابية الملازمة للانفعال الشــعرى من اصطخاب الألفــاظ والوزن والقوافى وتداول صيغ "الشــرط" فإن تك": والنفى ومابنا– ليس، وهذه الحركة الســريعة الحاشــدة فى تباين الصيغ تكشف عن الحماس والاحتشاد والانفعال.

وما يلفت النظر فى الأبيات الســابقة عدة أمور منها، التكرار، ويشــير هذا التكرار إلى أهميتهــا، وإلى كونها فكرة محورية فى النص، وكذلك تكرار ضمير المخاطب، مفردا أو جمعــا، وعلى الرغم مــن دلالته على حالية الخليفة، لم يلبث الشــاعر أن تحدث عن الخليفة بضمير المخاطب، فكأننا أمام فكرة محورية تدور حول أمر واحد لا تتعداه.

وروح التكلف فى هذا الشــعر واضحة، كما أن الشاعر أوحى من طرف خفى بأنهم جبابرة، لا يصلح العرب إلا بشــدة ســطوتهم، ثم إنه لما لم يجد مــا يؤيد به دعواهم فى الخلافة، من حق يؤيده الشرع، أو المنطق يقر به العقل، ردها إلى القضاء والقدر.

وكان خلفاء بنى أمية يشــعرون بالنقص الشــرعى فى أحقيتهم بالخلافة من جانب، وبنفاق الشعراء من جانب آخر، لذا أدرك الخليفة عبد الملك ما فى الشعر من تكلف، ومــا يفتقر إليه من صدق الانفعال، فلام عبيدالله بن قيس الرقيات بقوله، أتقول لمصعب بن الزبير:

إنَّمَــا مُصْعَبٌ شِــهَابٌ مِن اللّهِ تَجَلَّتْ عَــن وَجْهِــهِ الظَّلْمَاءُ

(ديوانه، ١٩٥٦م: ٩١)

وتقول لى:

يَعْتَــدِلُ التَّــاجُ فَــوْقَ مِفْرَقِهِ عَلَى جَبِــينٍ كَأَنَّــهُ الذَّهَبُ؟!

(ديوانه، ١٩٥٦م: ٥)

لأن الصورة واضحة فى البيتين، صورة روحية دينية مشرقة وأخرى أقرب إلى صور الأعاجــم ومفتقرة إلى المعانى الدينية، بينما نجد الصورة المباشــرة والمقررة مســبقا فى

قوله:

عَلَى ابنِ أَبِي العَاصِي قُرَيْشٌ تَعطَّفَتْ　　لَهُ صُلبُهَا، لَيْسَ الوَشَـائِظُ كَالصُّلْبِ
وَقَـد جَعَـلَ اللهُ الخِلافَـةَ فِيْـكُـمُ　　لأَبْيَضَ لا عَارِى الخِوَانِ وَلا جَدْبُ
ولَكِـــن رَآكَ اللهُ مَوضِـعَ حَـقِّـــهِ　　عَلَـى رَغْـمِ أَعْدَاءٍ وَصَـدَّادَةٍ كُذْبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٧)

«إلا أن الأخطل وصل إلى ذروة فنية فى حشـد المعانى وابتداع الأطر الحسـية لها واسـتنباط التآويل التى تدرك بها أقصى غاياتها فـى الغلو فهو ينهك المعنى، فيما لا يغالى به ولا يدع فيه وجها آخر أو افتراضا. (حاوى، د.ت: ١٣٩)

وهنا تتحول الصورة من الملحمية إلى الخطابية، وتطغى الآراء ووجهات النظر على الصورة، يقول:

قُرُومُ أَبِي العَاصِي غَدَاةَ تَخَمَّطَتْ　　دِمَشْقُ بِأَشْبَاهِ المُهَنَّأَةِ الجُرْبِ
يَقُوْدُوْنَ مَوْجاً مِن أُمَيَّةَ لَمْ يَرِثْ　　دِيَارَ سُلَيْمٍ بِالحِجَازِ وَلا الهَضْبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٩ – ٥٠)

نلاحظ أن الأخطل تنقل فى المقطعين السـابقين متمهلـاً، فى غير عجلة أو اندفاع، كما لجأ إلى أسـلوب الاسـتطراد فى معرض التشبيه، فقد يعرض له معنى من المعانى أو صورة من الصور فيشـعر بالحاجة إلى التمثيل، فيشبه الصورة بمثلها، وقد يحتويه الموقف فيضل القول فى المشبه به.

ولا ينسـى الأخطل فكرة الاختيار، فيشير إلى أن الله اختار الخليفة فى أرضه وبين عباده للدفاع عن دينه، فهو المنصور بإذن الله، على عكس الذين راموا الخلافة وكذبوا علـى الناس وضللوهم، - وهـذا والله زور وبهتان– فهل الذيـن ذُبحوا بكربلاء كذبوا على الناس؟؟ ألم يسـمع الأخطل بما حصل مع نسـاء آل البيت فى الحجاز والعراق؟؟ ألم يرَ الأخطل كيف دافع الإمام عن الأمة وراح شهيدا من أجلها وكذلك فعل أولاده وأحفاده؟؟ هل هؤلاء كذبوا على الناس؟؟ لا والله، ولكن سياسة تكتيم الأفواه وسياسة الظلـم والتجبر والخوف، يضاف إليها مصلحة قبيلة تغلب جعلته يقول مثل هذا الكلام، ويقول أيضا:

شُمْسُ العَدَاوَةِ ، حَتّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ   وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلاماً ، إِذَا قَدَرُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٠١)

فلم يعتمد الشاعر على الصورة الجاهزة فى اللغة، وإنما اعتمد على الصورة المخلوقة أو المعاد خلقها، فلم يتعامل مع الحواس التى تحرك اللغة، بل تعامل مع أسلوب السرد العقلى؛ لأن الذى يهمه هو عملية التواصل والتوصيل المباشـر للخليفة لذا اعتمد على الذكاء والصنعة المسبقة. فهم يعنفون بمن يخرج عن سلطانهم ويعفّون عمَّن يقع فى أيديهم ويسـتذل لهم، أى أنهـم يعفون عند المقدرة، إذ لا حلم فى العفـو من دون ذلك، ويعود الشاعر إلى تعليل انتصارهم وتفوُّقهم، فيرجعه إلى الله، يقول:

أَعْطَاهُم اللهُ جَدّاً يُنْصَرُونَ بِهِ   لا جَدَّ إِلاّ صَغِيرٌ ، بَعْدُ ، مُحْتَقَرُ
لَمْ يَأْشَرُوا فِيهِ إِذْ كَانُوا مَوَالِيَهُ   وَلَو يَكُونُ لِقَومٍ غَيْرِهِم أَشِرُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٠١)

والأخطـل لا يقـدم الصورة جامدة أو يقدمها نحتا يابسـا، وإنمـا يقدمها من خلال الحركة يساعده فى ذلك الفعل المضارع "ينصرون – يأشروا– يكون". فالفعل ينصرون يقدم للسامع مشهدا جليلا من مشاهد النصر المتلاحقة، فهى تحفر فى ذهن السامع كل ما يرافق الكلمة من معان تدل على الاستقرار، مثل: الأمن والاستقرار والسيطرة والصبر والشجاعة وغيرها.

فكأنـه يلمح بذلك أنَّهم الأصلح، مترجّحاً بين الصورة الدينية والسياسـية، مازجاً أحداهما بالأخرى، فالتنويه بإيثار الله لهم يمنحهم تفوقا دينياً وسياسـياً معاً، إذ الإسلام دينٌ ودولة، ثم إنه عقب على ذلك بنعتهم بالتواضع، أى أن خمرة السُّلطة لم تُسكرهم ولم تبطرهم. «فالأمويون قدجمعوا غاية القوَّة إلى غاية العقل» (حاوى، د.ت: ١٢٣) نجد هنا أن الشاعر يصور الخليفة بصفات قريبة من صفات أئمة الشيعة، كما فى قولة:

أَحْيَـا الإِلَهُ لَنَا الإِمَـامَ فَإِنَّهُ   خَـيْرُ البَرِيَّةِ لِلذُّنُـوبِ غَفُورُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٠٤)

فكلمة الإمام لم تكن تطلق إلا على الشـيعة ولكنه منحها للأمويين؛ لنقصان الدليل الشرعى عند الأمويين، ثم راح يضيف إليها صورة أخرى، وهى صورة الملك ولو أنها لم

تكن محببة للمسلمين؛ لارتباطها بالعجم، وقصة عبدالملك مع عبيدالله بن قيس الرقيات قصة مشهورة، فقد «جعل الأمويون من الخلافة الإسلامية ملكا متوارثا، كما اعترف بذلک مؤسس دولتهم معاوية، قائلا فی فخر وكبرياء وتعال: «أنا أول الملوک»، وبالتالی لم يكن هم أن يلوموا الشعراء إن وصفوهم بما يوصف به الملوک، من قوة السلطان ... واعتدال التاج فوق رؤسهم ... ، مما هو أليق بصور الملوک منه بصور الخلفاء، الذين لا يستند حقهم فی الخلافة إلی أسس شرعية دينية.» (الهادی، ١٩٨٦م: ١٤٥)

اصطنع بنو أمية الشعراء، واستعانوا بهم علی اختلاف قبائلهم وبطونهم، فازداد الشعراء بذلک نفوذا وتقربا من الخلفاء أو الأمراء، وكان الخليفة يعد مدح الشاعر له دليلا علی رضی قبيلته عنه، والقبيلة تعد إكرام الخليفة لشاعرها إكراماً لها «فقد نجح الأمويون فی أن يحموا جلودهم بهذه الدروع الواقية القوية التی صنعها لهم الشعراء.» (رومية، ١٩٩٧م: ٦١٥)، يقول:

أَعْطَاكُمُ اللهُ مَا أَنْتُم أَحَقُّ بِهِ   إِذَا المُلُوكُ عَلَى أَمْثَالِهِ اقْتَرَعُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٦٦)

وبالتالی فالقضية هنا قضية سياسية قبلية، فالشاعر يريد من خلال هذه النعوت المتلاحقة رضا الأمويين عليه وبالتالی رضاهم علی قبيلته؛ لأن القاصی والدانی يعرف أحقية آل البيت بالخلافة بكل المقاييس: الشرعية والتاريخية والمنطقية، وقد أثبت لهم الشاعر الكميت بالدليل العقلی هذا مرارا.

نجد الأخطل فی حديثه عن الخليفة يتأنی فی عرض صوره تأنياً، ويطيل فی تصويره إطالة، ويقف فی تفصيل الصورة وقفات فنية، يبدأ الصورة بتقرير حق عبد الملک فی الخلافة فی حزم وقوة، فقد حرص علی هذه الهالة من القداسة والتبجيل «ليقروا مهابتهم فی نفوس الرعية، وليجعلوا مناوئيهم المارقين والملحدين.» (النص، ١٩٧٧م: ١٠٧) إنها السياسة الفاسدة التی قلبت الحق إلی باطل.

نستطيع القول إن صورة الخليفة الدينية جاءت مكررة بألفاظها ومعانيها عند الأخطل، فقد حاول إثبات حق بنی أمية فی الخلافة من خلال الاحتجاج، والصورة العامة التی رسمها لعبد الملک وشاركه فيها خلفاء بنی أمية، تنافس صورة الإمام الهاشمی وتزاحمها،

فهو أيضا: الإمام، العادل، التقى، الورع، الخاشع، القائم، الصائم، إلى آخر هذه الصفات –التى وظفت توظيفا دينيا لأغراض سياسية – والتى أسبغها الشيعة على أئمتهم.

لم يجد الأخطل من الحق الشرعى أو الأسس الدينية أو المنطق العقلى ما يستند إليه فى دعوى استحقاق بنى أمية الخلافة، فلجأ إلى خلط المعانى الدينية بمعان أخرى، تجعل من الخليفة حاكما راشداً مصلحاً، حرص الأخطل على إضافتها إلى الخليفة، كما تتردد كثير من المعانى الإسلامية المستمدة من المعجم اللغوى الشيعى العامة التى من شأنها أن تجعل منه نموذجاً مثاليا للخلافة الإسلامية .

«لذلك بحث بنو أمية عما يدعم حقهم ويقوى شوكتهم من مبررات، فلم يجدوا أفضل من المبررات الدينية لتأكيد أحقيتهم فى الخلافة وإقناع الناس بهذا الحق، فلجأوا إلى وسائل الترغيب والترهيب مع خصومهم فى الحجاز والعراق، وبخاصة أن صوت الدين هو المسموع والمقبول، فرأوا كذلك أنهم فى حاجة إلى صوت يسمع الناس حججهم ويقنعهم بهذه الحجج الدينية، فالمجتمع إسلامى تغلب عليه الفطرة الإسلامية ويسوده الإيمان ويحكمه الشرع، فهم قريبو عهد بخلافة النبى عليه السلام، فكان هذا الصوت هو صوت الشاعر الموالى لهم والناطق باسمهم، فاستقطبوا عددا من الشعراء وعلى رأسهم الأخطل، وظيفتهم إثبات أحقية بنى أمية فى الخلافة وتبريرها. وبما أنه لا يكفى أن يكون الخليفة كريما وشجاعا ومعطاء، بل عليه أن يكون عدلا تقيا مؤمنا يطبق شرع الله إضافة إلى قرشيته، فكان على الأخطل أن يبحث عن مثل هذه المعانى فى شعره الموجه إلى الخليفة، والغرض من هذا كله إثبات أحقية بنى أمية فى الخلافة والرد على خصومهم ومناوئيهم وأن يرسم صورة الخليفة الكامل معبرا بذلك عن آمال الجماعة الإسلامية الكبرى فى الخليفة المثالى.» (سركيس، ١٩٨١م: ٢٤٦)

الصورة السياسية

سعى خلفاء بنى أمية منذ بداية عهدهم فى تبرير توليهم الخلافة وإلى دعم حقهم فيها، فمنذ أصبح معاوية خليفة للمسلمين بعد وقعة صفين، وجد نفسه فى حاجة إلى ما يدعم تثبيت أحقية ما ناله من أمر الخلافة وبخاصة أن بعض الصحابة لم يرتضيه، فهو

من الطلقاء الذين اسلموا يوم الفتح، فلم تكن له سابقة فی الإسلام ولا فی مشاركة فی غزوات الرســول صلی الله عليه وآله، ولم يكن من الستة الذين اختارهم عمر من بعده لأمر الشوری «والخلافة الإسلامية شديدة الارتباط بالدين ولا فصل بين الدين والدولة فــی الإســلام». (العوا، ١٩٨٩م: ١٢٠؛ الدقــش، ١٩٩٣م: ٢٦) وبما أن الدولة الأموية ظلت تعانی من الفتن والثورات الداخلية التی أشعلتها المعارضة لها فی أرجاء متفرقة منها «فرأت أنها فی حاجة إلی دعاية ضخمة تحيط بها، وتؤيد بها سياســتها، وتشهرها فــی وجوه خصومها الذين كانت لهم أيضاً وســائلهم الإعلامية التــی تروج لنظرياتهم السياسية المختلفة، ولم يكن من وسيلة للدعاية مثل الشعر.» (القط، ١٩٧٩م: ٨٧)

ونجح الأمويون فی خلق حزب سياســی يدافع عن نظريتهم السياسية ويؤكد حقهم فــی الخلافة أمام المعارضة، يمكن أن نســميه الحزب الأموی، وقوام هذا الحزب أجهزة الدولة ومنظروه ودعاته، وهم الشــعراء علی اختلاف مشاربهم «فقد استطاعت الدولة الأموية أن تجمع حولها بطرق شتی طائفة من كبار الشعراء يتغنون بمآثر خلفائها وأمرائها ويسألون ثمن غنائهم وينالونه جاها ومالا وكانوا أحيانا يدفعون ثمن» ذلك «فی سياسة لايؤمنون بها.» (القط، ١٩٧٩م : ٣٦)

ولما كان خليفة المســلمين خليفة وحاكماً، كان مطلوباً منه التحلی بالأخلاق الدينية والسلوك القويم، لذلك رأی طه حسين «أن الفقهاء أنكروا لهو يزيد بن معاوية، وسخطوا علــی عبــث يزيد بن عبد الملك، وكفروا الوليد بن يزيــد، ولم ينكر هؤلاء الفقهاء عبث شعراء الحجاز ولهوهم» (حسين، ١٩٧٤م: ٢٤٢)، وأنا أتفق تماما مع ما قاله طه حسين؛ لأنهم لا يمثلون حكومة المسلمين أو السلطة الرسمية التی ينبغی أن يحتذی بها.

كان الأخطل النصرانی حريصاً علی تســجيل مــا كان يجری فی عهد الأمويين من حروب وفتن علی الســلطة السياســية، ويســجل لهم قيامهم علی بناء الدولة وعمرانها وتقدمها، يقول فی عبد الملك:

يَغْشَــی القَنَاطِرَ يَبْنِيهَا وَيَهدِمُهَا   مُسَــوَّمٌ فَوْقَهُ الرّايَــاتُ وَالقَتَرُ
وَتَسْــتَبِيْــنَ لأقــوَام ضَلاَلَتُهُــم   وَيَسْــتقِيْمَ الَّذی فِی خَدِّهِ صَعَرُ
فِی نَبْعَةٍ مِن قُرَيْشٍ يَعْصِبُونَ بِهَا   مَا إنْ يُوَازِی بِأعلَی نَبْتِهَا الشَّجَرُ

تَعْلُو الهِضَابَ وَحَلُّوا فِى أَرُومَتِهَا   أَهلُ الرِّباءِ وَأَهلُ الفَخْرِ إِنْ فَخَرُوا
حُشْدٌ عَلَى الحَقِّ عَيّافُو الخَنَا أُنُفٌ   إِذَا أَلَمَّــتْ بِهِم مَكْرُوهَةٌ صَبَرُوا
أَعْطَاهُم اللهُ جَــداً يَنْصُرُونَ بِهِ   لا جَــدَّ إِلاّ صَغِيرٌ، بَعْــد، مُحْتَقَرُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٩٩– ٢٠٢)

نلاحـظ أن الشـاعر هنا يولّد المعانى من الفكرة الواحـدة ويقّلب هذه الفكرة على وجوههـا، وهو بهذا التوليد والتقليب، يربـط الأبيات بعضها ببعضها الآخر ربطاً وثيقاً، ويسـتعين على تأدية وظيفة الشـعر الفنية بحشـد مجموعة من الصفات الدينية لتساند الصورة السياسـية، وكأنه يدور حول محور واحد، فهـو لا يعتمد اليقين الإيحائى، فيما ينتزعه مشـاهد الحياة ذات الدلالة البليغة على غاية الشاعر، فشعره هو شعر التجسيد وليس شـعر التجريد، يعرض المعنى أو يستعرضه فى إهابه الحسىِّ، فى طينته الواقعية، وفى حركته وتنفساته الدالة المعبرة.

وجد بنو أمية أن قرشـيتهم وحدها لا تؤهلهم للخلافة، فهناک من يشاركهم فى هذا النسب وربما يفضلهم بكونه من آل البيت، وهم الشيعة، وكذلک الزبيريون، فأضافوا إلى نسبهم قصة مقتل عثمان وورثة دمه، ولكن قرابتهم من عثمان لا تشكل لهم نظرية مقنعة فى الخلافة.» (عطوان، ١٩٨٦م: ١٩–٢٠)، أمام الفرق الأخرى، مثل الشـورى المقيدة عند الشـيعة، ونظرية الشورى المطلقة عند الخوارج، وغيرهم ممن أسقطوا شرط النسب والقرشـية وجعلوا الخلافة للأكفياء من أبناء الأمة.» (عطـوان، ١٩٩٠م: ٣٠)، «لذلک اعتنـق الأمويـون مذهب الجبر فى الخلافـة وتعلقوا به لإثبات حقهـم فيها وتصحيح انفرادهم بها، كان معاوية أول من قال بالجبر من خلفاء بنى أمية.» (القاضى، ١٩٨٦م: ١٤٣) وراح الشـعراء يبثون هذه الفكرة بين الناس من خلال التسـليم للقضاء والقدر، وقد اسـتغل الأمويون ذلک اسـتغلالا كبيرا؛لإضعاف كل مقاومة لنظامهم، كما وجدوا فى مذهب حرية الإرادة خطرا عليهم فلاحقوا معتنقيه، ومما ينسب إلى معاوية بن أبى سـفيان قوله: «الأرض لله، وأنا خليفة الله، فما آخذ من مال الله فهو لى، وما تركت منه كان جائزا لى.» (المسـعودى، د.ت: ٢ / ٧٩)، ومما روى عنه أيضا «تعلمن أيها الناس أنه لا مانع لما أعطى الله ولا معطى لما منع الله.» (المغزاوى، ١٩٩٦م: ٢٥٩–٢٦٠)، وكأن

مثل هذه الأقوال أصبحت دستوراً له وللخلفاء من بعده، فهذه المقولة جاءت من قوة سلطانه السياسى الذى بناه على فكرة الجبرية لبنى أمية.

نجحت السياسة الأموية فى استمالة الأخطل وغيره من الشعراء إلى صفها، فأغدقت عليهم العطاء ونجحت فى زرع فكرة الأموية فى تثبيت المظهر الدينى لخلفائها، هذه المهمة العظيمة انتدب الشعراء أنفسهم لها، إذ كان عليهم أن يظهروا هؤلاء الخلفاء على أنهم القدوة المثلى المطلقة فى كل شىء، لا يشبهها أحد أو يدانيها، لذلک لم لا نجد الكثير من الشعراء الذين منحوا ولاءهم ولاء خالصا لبنى أمية. «فهم لم يكونوا قد أشربوا المذهب السياسى لبنى أمية، كما أشرب الكميت مذهب الشيعة، وكما اعتنق ابن الرقيات مذهبه الزبيرى.» (الحوفى، ۱۹۶۵م: ۱۸٤) نلاحظ أن صورة الوليد مثلا قامت على حالة متوسطة بين التقرير والغلو الملحميِّ، وقد كان يطيب للوليد أن يسمع مثل ذلک، يقول:

وَتُضْحِى جِبَالُ الرُّومِ غُبْراً فِجَاجُهَا　　بِمَا أَشْعَلَتْ غَارَاتُهُ وَمَقانِبُهْ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۹۰)

ولم ينس الأخطل انتصار معاوية– ظاهريا – فى صفين، وراح يرجع هذا النصر لله، يقول:

وَيَوْمَ صِفِّينَ وَالأبصَارُ خَاشِعَةٌ　　أَمَدَّهُم إذْ دَعَوا من رَبِّهِم مَدَدُ
وَأَنتُم أَهْلُ بَيْتٍ لا يُوازِنُهُم　　بَيْتٌ إِذَا عُدَّتْ الأَحسَابُ وَالعَدَدُ
أَيْدِيكُمُ فَوْقَ أَيدِى النّاسِ فَاضِلَةٌ　　وَلَنْ يُوَازَنكُم شِيْبٌ وَلا مُرُدُ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ٤٤٥-٤٤٦)

لقد رسم الشاعر للخليفة صورة سياسية متقنة، فقد «دخلت عناصر سياسية جديدة إلى قصيدته تتصل بسياسة الخلفاء، وما يؤدونه للدولة من أعمال من أجل استتباب الأمن، والضرب على أيدى العصاة والمتمردين، وعرض لسياسة الدولة الداخلية» (القط، ۱۹۷۹: ۹۲) ويقول فى يزيد بن معاوية:

فَأَصْبَحَتَ مَولاَها مِنَ النَّاسِ بَعدَهُ　　وَأَحرَى قُرَيْشٍ أَنْ يُهَابَ وَيُحْمَدَا
وَفِى كُلِّ أُفْقٍ قَد رَمَيْتَ بِكَوكَبٍ　　مِن الحَرْبِ مَخشِىٍّ إِذَا مَا تَوَقَّدَا

وُتُشْــرِقُ أَجْبَالُ العَوِيرِ بِفَاعِلٍ　　إِذَا خَبَتِ النِّيْرانُ بِاللَّيلِ أَوْقَـدَا
وَمُنْتَقِمٍ لا يَأمَــنُ النَّاسُ فَجْعَهُ　　وَلا سَورَةَ العَادِى إِذَا هُو أوعَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩: ٣٠٩)

غلبــت الصبغة السياســية على هذه الأبيات، فلم تظهر فيهــا المعالم الروحية، وهذه الأحــوال لازمت قصائده من خلال التباس واقعه القبلى السياســى بواقع الخليفة فى قتالــه لأعدائــه ومصالحتهم أو مهادنتهم، وإذا كان الأخطل يخشــى الصلح أن يعقد بين القيسيين والخليفة، فلا نزال نجد عاملاً على إلصاق كل شبهة بالخصوم وتمجيد بنى قومه فــى دفاعهم عن الخلافة، وقد يكون الأخطل فى مثــل ذلك صادقا مخلصا، وقد يكون حســن الدفاع عن مصالح القبيلة، ولكنه يفتقر إلى التأمل والروية والتحرر من ســجل الأحداث ووقائعها، ومثل هذه البينات والحجج أقرب إلى واقع الخطاب السياسى منها إلى واقع الشــعر. وللأخطل أسلوبه الخاص به فى عرض الصورة السياسية للخليفة، لا يحيد عنه إذ لا يدع وسيلة للغلو، وقلما نقع على قصيدة للأخطل دون أن نعثر فيها على صيغ المبالغة فى أصولها اللغوية، وبخاصّة صيغة أفعل التفضيل المُطلقة، وقد حَشَدها حيناً حشداً ذهنيّاً وحيناً آخر حشدا تشخيصا، وهى تعكس نزعة الاطلاق والتعميم.

وعرض الأخطل صورة الخليفة السياســى مــن خلال محاور عدة، أهمها: نجاحه فى حمايه الدين من أعداء الداخل، والاستمرار فى اليقظة، وإعداد العدة للمتربصين، وعرج أيضــا على تصوير الحروب الخارجيــة التى قامت لمد ســلطان الدولة والحفاظ على حدودها وأمنها، ولكن حديث الداخل كان أكثر حساســية واشتعالا، فهو يستغرق جل نشــاط الخليفة السياسى، وكان على الشاعر فى أثناء تعرضه لأحداث الداخل الإلمام برجال الأحزاب المعارضة، ورصد حركاتهم ودعواتهم، وتذكير هؤلاء الرجال بما لاقوه وما يلاقونه من بطش الخليفة القوى الذى يقود إليهم الجيوش الجرارة، يقول الأخطل:

صَدَرَتْ وُفُودُ النَّاسِ عَن كَلِمَاتِهِ　　بِالشّامِ إِذْ خَرَجَ الإِمَامُ الأَعْظَمُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٥٧٩)

وتكاد هذه الصورة تنطبق على جميع الخلفاء، فلا نســتطيع تمييز خليفة من آخر، إذ الجميع على الدرجة ذاتها من الحنكة السياسية، ولعلّ الأستاذ أحمد الشايب قد أصاب

عندما قال إننا «نجد فی الشعر صورة صادقة لشخصيات رجال الدولة السياسية، ففی الشعر حلم معاوية، وعنف يزيد ابنه، وحزم عبد الملک، وتحرج عمر بن عبد العزيز، وقسوة هشام، وعبث يزيد بن عبد الملک وابنه الوليد.» (الشايب، ١٩٧٦م: ٣٠٤)، فالشاعر هنا لم يقف شعره علی السياسة وحدها، بل قال فی موضوعات أخری وعندما نقول إنه انقطع لبنی أمية، إنما نعنی ما كان شعره متعلقا بالسياسة، وجاء كله أو أكثره فی نصرة بنی أمية وخلفائهم. وكانت نظرته شمولية عامة مما أدی إلی الإسراف والمبالغة والغلو، وذلک استجابة لرغبة السلطة الأموية ودعماً لنظريتها السياسية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأخطل لم تبرأ دوافعه من الأعطيات إذ تتطلع إلی الاستفادة من سخاء الأمويين، يقول الأخطل:

فَلَولا يَزيدُ ابنُ الإمَامِ أَصَابَنِی قَـوَارِعُ يَجْنِيهَا عَلَیَّ لِسَـانِی

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٩٨)

جاء مفهوم السياسة فی فكر خلفاء بنی أمية وولاتهم موافقا لآرائهم فی كيفية التعامل مع الناس، عبر عنه عبد الملک بن مروان حين سأله ابنه الوليد: «يا أبت ما السياسة؟ قال: هيبة الخاصة مع صدق مودتها واقتياد قلوب العامة بالإنصاف لها، واحتمال هفوات الصنائع فإن شكرها أقرب الأيادی إليها.» (ابن قتيبة، ١٩٢٥م: ١/ ١٠)، فالأخطل مزج الصورة المثالية المطلقة بصورة أو بخطوط فی الواقع الخاص الذی لا يصح إلا فی الخليفة. والناظر فی شعر الأخطل يری فيه المبالغات الواضحة، فهو يزعم أن المُلک كان مقدرا ومقسوما لأول خلفائهم ثم توارثه من جاء بعده، يقول:

وَكَانَ ذلِکَ مَقْسُـوماً لأوَّلِهِم وَارِثَـةً وَرِثُوهَا عَن أبٍ فَأبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٥٣)

ثم ينتقل الشاعر فی تملق سياسی إلی الحديث عن تصوير عظمة ملكهم وقوة سلطانهم واتساع دولتهم «فطمع الشعراء فی أن يزيد ما ينالونه علی أشعارهم من منح الأمويين وهباتهم، هو الذی دفعهم إلی استحياء عقولهم، ومهارتهم اللغوية، أكثر من استحياء عواطفهم، فأجهدوا أنفسهم فی اختيار اللفظ، وصنعة العبارة، والجری وراء الخيال والمبالغة فی المعانی، وقد تخرج المبالغة علی لسان بعض شعرائهم إلی حد الغلو البعيد

كل البعد عن تصور العقل، ورعاية جانب الدين.» (الهادى، ١٩٨٦م: ١٦٣-١٩٢)

استوعب الأخطل فكرة الجبر وضمنها فى شعره، فكان كلما ذكر خليفة أكد حقه معتمدا على هذه الفكرة، فهو المخصوص بالملك ومن نخبة العرب نسبا، وقد ساعد الأمويين فى هذا الزعم هذه الفكرة، فكرة الجبرية، لذلک اختص شعر الأخطل بالافتنان بالعبارة والخيال والمبالغة؛ لأنه استوحى عقله لا عواطفه، فراح يكون من مفردات الصورة صفات سياسية خاصة بالخليفة، فجاءت الصورة فى كثير من الأحيان خارجه عن المألوف فى الصدق أو القرب منه، وبخاصة أنه كان يريد إرضاء الخليفة ودغدغة عواطفه، مما أدى إلى التهويل والتجويد، ولعل عبد الملک كان يشعر بذلک، إذ قال لجماعة من الشعراء: تشبهوننا مرة بالأسد والأسد أبخر أو بالجبل والجبل أوعر ومرة بالبحر الأجاج، ألا قلتم فينا كما قال أيمن بن خريم فى بنى هاشم:

نَهارُكُم مكابَدَةٌ وَصَومٌ   وَلَيلُكُم صَلاةٌ وَافْتِرَاءُ
وَلِيْتُم بِالقُرآنِ وَبِالتَّزَكِّي   فَأَسْرَعَ فِيكُم ذَاکَ البَلاءُ
أَأَجْعَلُكُم وَأَقوَاماً سَوَاءً   وَبَيْنَكُم وَبَيْنَهُم الهَوَاءُ
وَهُم أَرضٌ لأَرْجُلِكُم وَأَنْتُم   لأَرؤُسِهِم وَأَعيُنِهِم سَمَاءُ

(الأصفهانى، ١٩٩٧م: ١٦/ ٢١)

والراجح أن عبد الملک أعجب بهذه الأبيات لما فيها من صدق القول والعاطفة، ولعله كان يعرف فى نفسه أن ما يقوله الأخطل وبعض من شعراء بنى أمية كان بدافع الأعطيات أو الخوف، ولكن ليس بدافع الانتماء الحقيقى كالذى نراه عند شعراء الشيعة فى أئمتهم، فالمتأمل فى قول عبدالملک يلاحظ الحسرة التى كان يشعر بها عبد الملک الخليفة وطموحه إلى الصورة التى كان يحلم بها، فهو لم يشعر بالهزة الجمالية التى تترک صورتها وتأثيرها فى النفس، لذا يمكن القول:إن العالم الشعرى لا يتطابق مع العالم الواقعى، وإن ثمة فرقا بينهما.

كان للأخطل مركز سياسى فى قصر الخلافة بجانب مركزه الأدبى، وكان الأخطل الناطق باسم تغلب والمدافع عن مصالحها عند الخليفة، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر كثيراً من العلاقات السياسية والنفسية التى تتصل به من جهة، وبعبد الملک من

جهة ثانية، فقد كان يُكرمه ويُنزله منزلة رفيعة، حتى بلغ الأمر بالرواة أن زعموا أنه كان يشقُّ إليه الصفوف، والصليب مُدلى من عنقه، ولحيته تقطر خمراً أمام خليفة المسلمين!!!!.

الصورة التقليدية

نقصد بالصورة التقليدية تلك الصوره المستمدة من العناصر القديمة المتوارثة في الشعر الجاهلي والتي ركز فيها الشاعر على عناصر قديمة، ولكنه منحها خيوطا إسلامية ومعان جديدة، فقد صور الأخطل الخليفة بصور مألوفة ومأثورة مستمدة من الشعر الجاهلي، مثل الكرم والنجدة والشجاعة والقوة والبطولة إلى غيرها من الصور التي كان يلح عليها الشاعر الجاهلي، ولكنها عند الأخطل ممزوجة بالمعاني الإسلامية، «وقد أشاع الشعراء في العصر الأموي هذه المثل القديمة وأضافوا إليها ما يلائم مصالحهم للظهور بقوة؛ لأنهم لا يرسمون لمدوحيهم صوراً مختلفة، بل يصورنهم صوراً متشابهة، تقوم على مجموعة من الملامح الكبرى المشتركة، وعاد هذا المدح إلى الغلو والإسراف وعدم الاعتدال.» (رومية، ١٩٧٧م: ١٦٥)

فصورة عبد الملك في ديوان الأخطل هي صورة تفيض بالشمائل العربية، إنها صورة الرجل كما يجب أن يكون عندما يتولى أمر الناس، ولا يخفى أن الأخطل يرسم هذه الصورة وعينه على النموذج الماثل في ذاكرته الفنية القائمة على الموروث القديم والعناية به والاصطفاء منه، يقول:

إِلَى امـرِىءٍ لا تُعَرِّينَـا نَوَافِلُـهُ   أَظْفَـرَهُ اللهُ فَلْيَهْنِـئ لَـهُ الظَّفَـرُ
الخَائِضِ الغَمْـرَ والمَيْمُونُ طَائِرُهُ   خَلِيفَةِ اللهِ يُسْتَسْـقى بِـهِ المَطَرُ
وَالهَـمّ بَعْدَ نَجِـيّ النَّفْـسِ يَبْعَثُهُ   بالحَزْمِ والأَصْمَعَانِ:القَلْبُ والحَذَرُ
والمُسْـتَمِرّ بِـهِ أَمْرُ الجَمِيـعِ فَمَا   يَغْـتَّرَهُ بَعْـدَ تَوْكِيـدٍ لَـهُ غَـرَرُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٩٦-١٩٧)

فالملاحظ على هذه الأبيات أنها أقرب إلى الخطاب منها إلى الإبداع، تعتمد على ضخامة اللفظ وجلجلة العبارة وعلو الإيقاع، والتي يمكن أن تقال في أي شخص كريم معطاء عاش في العصر الجاهلي، يقول في عبد الملك:

دَعَانِى إِلَى خَيْرِ المُلوكِ فُضُولُهُ　　وَإِنِّى امْرُؤٌ مُثْـنٍ عَلَيْهِ وَنَادِبُهْ
وَعَالِقُ أَسْبَابِ امْرِئٍ إِنْ أَقَعْ بِهِ　　أَقَـعْ بِكَرِيمٍ لا تُغِـبُّ مَوَاهِبُهْ
وَإِنْ أتَعَـرَّضْ لِلوَلِيـدِ فَإِنَّـهُ　　نَمَتْهُ إِلَى خَيْرِ الفُرُوعِ مَضَارِبُهْ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٨٨ – ٢٨٩)

يصور الأخطل نشـاط الخليفة وعمله الدائب من خلال صور تقليدية متوارثة يركز فيها على الكرم والقوة كما فى قوله:

قُرُومُ أَبِى العَاصِى غَدَاةَ تَخَمَّطَتْ　　دِمَشْـقُ بِأَشْـباهِ المُهَنَّأَةِ الجُرْبِ
يَقُودُونَ مَوْجـاً مِنْ أُمَيّةَ لَمْ يَرِثْ　　دِيَارُ سُلَيْمٍ بِالحِجَازِ وَلا الهَضْبِ
مُلُوكٌ وَأَحْكَامٌ وَأَصْحَابُ نَجْدَةٍ　　إِذَاشُوغِبُواكَانُواعَلَيْهَاأُولِى شَغْبِ
أَهَلّوا مِن الشَّهْرِ الحَرَامِ فَأَصْبَحُوا　　مَوَالِىَ مُلْكٍ لاَ طَرِيْفٍ وَلاَ غَصْبِ
تَذُودُ القَنَا والخَيْـلُ تُثْنِى عَلَيهِم　　وَهُنَّ بِأَيِدى المُسْتَميتِينَ كالشُّهُبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٩– ٥٠)

وهذه المعانى ليست متوازنة، فبعضها تقريرى قريب المتناول، كوصفه بالكرم الأصيل، وبعضهـا الآخر يظهـر فيه الغلو والمبالغة، مـع فقدان المضمون الإنسـانى والوجدانية الصادقـة، مثل تعظيم كرمه على فيضان النّيل فى صـورة تمثل الأفكار الدعائية. تلك صـورة مبالغ فيها، ولكنها بعيدة عن القيم الفنية الجماليـة كما جاء فى صورة الوليد إذ «جـاءت علاقة الأخطل بالوليد بعيـدة عن الوجدانية والإيمـان بالتفوق، فراح يبتدع المعـانى ابتدعاً زائفاً.» (حاوى، د.ت، ١٨٤)، فقد اسـتمد الشـاعر لغته من موضوعه؛ لأن الكلمـة عنده صوت ويحاول أن يجعل لها قرارا وجوابا فى الوقت ذاته بالعديد من الأسـاليب، كالتضعيف والتنغيم، أو ما يسـمى بمعنى الأبنية. فله أسـلوبه الخاص الذى أوصله بالحركة المستمرة، حركة كانت تبحث عن قرار حيث يوجد لإيقاع.

فنرى إلحاح الأخطل على الصورة التقليدية مقرونة بالصورة الدينية السياسية، وربما يكون انتماء الأخطل الدينى وإحساسـه القبلى سـبب لجوئه إلى هذه الصور، يقول فى الوليد بن عبدالملك:

وَالمُطْعِمُ الكُوْمَ لا يَنْفَکُّ يَعْقِرُهَا   إِذا تَلاقَى رِوَاقُ البَيْتِ وَاللَّهَبِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۸۷)

ويقول في بني أمية:

وَالمُطْعِمِـيْنَ عَلَى مَا كَانَ مِنْ إِزَمٍ   إِذَا أَرَاهِيْـطُ مَلُّـوا ذَاکَ أَو خَدَعُوا

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۳٦٥)

يرى شوقي ضيف أن مدائح الأخطل في الوليد فاترة والصورة باهتة؛ وذلك لانصراف الوليد عن الشاعر، وإهماله تغلب ومسيحييها بشكل عام، وتحويله الكنيسة إلى المسجد الأموي الكبير (ضيف، ۱۹۷۷م: ۲٦٤)، نلاحظ تراجع صورة الخليفة الدينية عند الأخطل على حساب صورة السيد العربي الذي يتمتع بمجموعة الصفات التقليدية مثل الكرم والقوة، كما لا ينسى التذكير بوراثتهم هذا الأمر من آبائهم، يقول:

حَتَّى تَنَاهَى إِلَى القَوْمِ الّذِينَ هُمُ   عِزّ المُلُوکِ وَأَعْلَى سُورةِ الحَسَبِ
بِيْضٌ مَصَالِيْتٌ لَمْ يُعْدَلْ بِهِمْ أَحَدٌ   فِي کُلِّ مُعْظَمَةٍ مِن سَادةِ العَرَبِ
الأَكْثَرِيْنَ حَصَىً وَالأَطْيَبِيْنَ ثَرَىً   وَالأَحْمَدِيْنَ قِرىً فِي شِدّةِ اللَّزَبِ
مَا إِنْ كَأَحلامِهِم حِلْمٌ إِذَا قَدَرُوا   وَلا کَبَطْشِهِم بَطْشٌ لَدَى الغَضَبِ
وَهُمْ ذُرَا عَبْدِ شَمْسٍ فِي أُرُومَتِهَا   وَهُمْ صَمِيمُهم لَيْسُوا مِن الشذَبِ
وَكَانَ ذَلکَ مَقْسُـوماً لأَوَّلِـهِم   وِرَاثَـةً وَرِثُوهَا عَـن أَبٍ فَأَبِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲٥۲ – ۲٥۳)

لقد حشد الشاعر الصفات حشداً واضحاً كما في «بيض – مصاليت – سادة العرب – الأكثرين – الأحمدين – الأطيبين ذرا عبد شمس»، وهي صفات لها دلالات نفسية واجتماعية، لجأ إليها الشاعر بألفاظ مستعارة من مُعْجم الألفاظ. وأرى أن المبالغة في هذه الصفات وحشدها هي عبارة عن شعريَة ضعيفة وبخاصة عندما تحشد حشداً، إذ يكشف ذلک عن عجز الرُّؤيا، والتعويض عنها بالانفعال؛ لمطالعة مضامينه الإنسانية، ويجري على هذا الغرار قوله: «فَلَنْ يُدْرک ما قدَّموا عُجْمٌ ولا عَرَبُ» حيث أحلَّ التَّعميم والإطلاق مَحَلَّ الصفات الحاشدة، والاطلاق يَصْدر عن الحماس الفاقد البصيرة، «ولقد كان الاطلاق الآفةُ الكُبْرى الملازمة للغلو عند الأخطل.» (حاوي، د.ت: ۱٤۳)

فالمعانـى التى خصها الشـاعر والألفاظ التى تناولها فى شـعره انطلقت من حاجة الأخطل إلى الأمويين. إن مثل هذه الصور والمعانى تمثل الصبغة الغالبة فى شـعره وهى فى مجملها تدغدغ عواطف الإنسان العربى، فيهتز لها طرباً، وبخاصة فى بيئة يحتاج كثير من أهلها إلى والعطاء، يقول:

إلَيكَ أبَا حَرْبٍ تَدَافعْنَ بَعْدَمَا وَصَلْنَ لشَمْسٍ مَطلعاً بِغُـرُوبِ
وَلولا أبُو حَرْبٍ وَفَضْلُ نَوَالِه عَلَينَـا أتَانَا دَهرُنَـا بِخُطُوبِ
وَحَمَّالُ أثْقَـالٍ وَفرَّاجُ غَمْرَةٍ وَغَيْثٌ لمَجْلُومِ السَّوامِ حَرِيْبِ
كَرِيمُ مُنَاخِ الضَّيْفِ لاعَاتمُ القِرَى وَلاَ عَندَ أطْرَافِ القَنَا بِهَيُوبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٦٣- ٢٦٥)

وهذه الأبيات تضم معان متعددة، إلا أن ثمة معنى عاما يهيمن عليها، هو معنى الكرم، وعندما أحس الأخطل أن هذه الصفات غير كافيه لتبرير انفرادهم بالسـلطان، أضاف، أن الملـك كان قدراً مقدرا لأول خلفائهـم، ثم توارثه من جاء بعده، وهذه حجة واهية وضعيفة، وبذلك أقر كثير من النقاد.

ويبقى الأخطل ضمن دائرة هذه المعانى التقليدية مكررا صفة الملك والملوك، وقديما قيل إن الأخطل يجيد نعت الملوك، وفرق كبير بين صفات الملك وصفات الخليفة، يقول:

دَعَانِي إلَى خَيْرِ المُلوكِ فُضُولُهُ وَإنّـي امرؤٌ مُثْنٍ عَلَيـهِ وَنَادِبُهْ
وَإنْ أتعـرَّضْ لِلوَليـدِ فَإنَّـهُ نَمَتْهُ إلى خَيْرِ الفُـرُوعِ مَضَارِبُهْ
رَفِيعُ المُـنى لا يَسْـتَقِلُّ بِحِمْلِهِ سَؤُومٌ وَلاَمُستَنْكَشُ البَحْرِنَاضِبُهْ
تَجِيشُ بِأوْصَالِ الجَزُورِ قُدُورُهُ إذا المَحْلُ لم يَرْجِعْ بِعُودَيْن حَاطِبُهْ
مَطَاعِيـمُ تَغدُو بِالعَبِيطِ جِفَانُهُم إذَا القُرُّ ألْوَتْ بِالعِضَاهِ عَصَائِبُهْ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٨٨ -٢٩٠)

كما يقول فى الوليد:

إنَّ ابـنَ مَروَانَ أسْـقَانِى عَلَى ظَمَأٍ بِسَـجْلٍ لاَ عَـاتمٍ رَيّـاً وَلاخَـذِمِ
لاَ يَحرُمُ السَّـائِلُ الدُّنيَا إذَا عَرَضَتْ وَلا يُعَـوَّذُ مِنْـهُ المَـالُ بِالقَسَـمِ
مَـن آلِ مَروانَ فَيَّاضُ العَطَاءِ إذَا أمسَى السَّحابُ خَفِيْفَ القَطْرِ كَالصَّرِمِ

الْبَاسِطُونَ بِدُنيَاهُم أَكُفُّهُم وَالضَّارِبُونَ غَدَاةَ الْعَارِضِ الشَّبَمِ
وَالْمُطْعِمُونَ إِذَا مَا أَزْمَةٌ أَزَمَتْ وَالْمُقدِمُونَ عَلَى الْغَارَاتِ بِالْجِذَمِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۲۳- ۲۲۵)

«وكأننا فى البادية العربية زمن الجاهلية، مع ما يكون من مفارقة بين الصورة القديمة وصور القرى الملكى أو المدنى فى دمشق.» (القط، ۱۹۷۹م: ۳۲۹)، فى حين قدم الخليفة عبد الملك من خلال "الأنموذج" المتعارف عليه فى الشعر العربى، «فهو لم يقدم له صورة شخصية، وإنما وضعه فى إطار مجرد متعارف عليه عند المدح فى العربية، وكما أنه عبر عن قبيلته وعصره وخلق لهما معادلا فى شعره.» (بدوى، ۱۹۸۷م: ۲۰۱)

وقد وضع النقاد القدماء منهجاً للمدح وطالبوا الشعراء التزامه، وهو ما أوضحه قدامة عندما رأى لزوم مراعاة أن يكون المدح بالصفات النفسية، وقال: «إنه لما كانت فضائل الناس من حيث إنهم ناس، إنما هى العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع خصال مصيباً والمادح بغيرها مخطئاً.» (ابن جعفر، د.ت: ٦٩)، يقول فى المروانيين:

شُمسُ الْعَدَاوَةِ، حَتّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلاماً، إِذَا قَدَرُوا
حُشْدٌ عَلَى الْحَقِّ عَيّافُو الْخَنَا أُنُفٌ إِذَا أَلَمّتْ بِهِم مَكْرُوهَةٌ صَبَرُوا

(ديوان، ۱۹۷۹م: ۲۰۱)

ومثل هذه الصفات تبدو أكثر تعاظماً وحشداً فى الشعر الجاهلى، ونراها فى شعر الأخطل، عندما يتناول موضوعاً وصفياً، إذ يتحول الشاعر من الإبداع إلى الوصف، والشعر ليس محاكاة للأشياء ووصف أو رصف لها باللفظ، بل هو خلق منها وابتكار فيها، فالصفات المباشرة ليست قوام العبارة عند الأخطل، وإنما كان يعترض بها ويلجأ إليها لتحديد المعنى وتأكيده أو جلائه، لذا فقد برزت المعانى الملحمية التى تعظم من بطولة الخليفة وتبدع مثالا خارقا فى الكفاح والتضحية وبعد الهمة، يؤدى ذلك بالأوصال والأفكار والاستطرادات الحسية المنطوية على معنى الكناية، تكثر فى هذه الصور الجمل الإنشائيّة من أمر ونهى وتعجب، كما يغلب أسلوب الاحتجاج والعرض والتبيين،

حيث تضعف قوى الخيال والإبداع وتنبرى من دونها القوى النثرية الواعية، يقول:

وَقَــدْ حَلَفْــتُ يَمِينَــاً غَــيْرَ كَاذِبَةٍ   بِاللهِ رَبِّ سُــتُورِ البيــتِ ذِى الحُجُبِ
إِنَّ الوَلِيــدَ أَمِــيْنَ اللهِ أَنقَذَنِــى   وَكَانَ حِصْنَــاً إِلَى مَنْجَاتِــهِ هَرَبِــى

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٤٤)

فأدوات القسم التى يستخدمها الأخطل هى أدوات للتأكيد ليُقنع القارىء أو السَّامع بصدق ما يقول، ولعلَّها أعم فى عهد البداوة، حيث تطغى الانفعالات الشديدة، فالبدائى لا يخـرج من الإيمان المغلظة، وقد أفاد منها الإســلام وحوّل اليمـين إلى بيعة ملزمة لا تنقض، أما من الناحية الفنية الخالصة، فليس للقســم قيمة بذاته إذ أن الشــاعر المبدع لا يؤكد بالقســم ولا يلجأ إليه، بل إنه يقنع بذاته أو باســتحضاره للحقيقة بذاتها أو بما يماثلها، ولا جدوى من القســم عليها لتمثيلها أو خلقها، والأخطل يعظم من قَسمه ليؤكد على اعتصامه، فالقســم المتطاول المتعاظم ليس أداة فنيّة بذاته، إذ أنه يجهض الانفعال بتهاويــل تحدق به ولا تناله.يؤكد الأخطل على أن الباعث الأقوى لقصائد الأخطل فى بشر مثلاً ليس دينيا بقدر ما هو سياسى، يقول فيه:

فَأنتَ الَّذى تَرجُو الصَّعَاليكُ سَيْبَهُ   إِذَا السّنَةُ الشَّهبَاءُ خَوَّت نُجُومُهَا
وَنَفسِــى تُمَنِّيْنِــى العِــرَاقَ وَأَهلَهُ   وَبِشْــرٌ هَوَاهَــا مِنهُــمُ وَحَمِيمُهَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣١٧)

إن هــذه الأبيــات وأمثالهــا تطالعنا بواقع الشــعر عند الأخطل، إذ يمتــزج الذاتى بالاجتماعى والسياســىّ الحىّ مع الواقع التقليدى الميت الذى ما زال يتلى فى طقوس من النّظم الجاهلى، لا يجد فيها الشــاعر سبيلا للخلق والإبداع، إلا فى حدود الصياغة اللفظية والصورة الحسية والأحداث الواقعيّة، يقول:

إِلَى خَالدٍ حَـتى أَنَخْنَ بِخَالدٍ   فَنِعْمَ الفَتَى يُرْجَى وَنِعمَ المُؤَمَّلُ
أَخَالِدُ، مَأْوَاكُمْ لِمَن حَلَّ وَاسِعٌ   وَكَفَّاكَ غَيْثٌ لِلصّعاليكِ مُرسَلُ
هُوَ القَائِدُ المَيمُونُ وَالمُبتَغَى بِهِ   ثَباتُ رَحىً كَانَت قَدِيماً تَزَلزَلُ
أَبَى لَكَ إِنْ تَستطيعَهُ أَو تَنالَهُ   حَدِيْثٌ شَآكَ القَومُ فِيهِ وَأَوَّلُ
أُمَيَّةُ وَالعَاصِى وَإِنْ يَدْعُ خَالِدٌ   يُجِبْهُ هِشَــامٌ لِلفَعــالِ وَنَوفَلُ

أُولئِکَ عَينُ المَاءِ فيهِم وَعِندَهُم مِنَ الخيفَةِ، المَنجَاةُ والمُتَحوَّلُ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۷ -۲۹)

«فإذا كانت القيم التی يجدها هذا الشعر تعبر عن الحس الأخلاقی السائد، وعن طبيعة الحياة فی مرحلة المديح هذه كما رأی وهب رومية وهو يعلل بروز قيم أساسية فی المجتمع الجاهلی، "كالقوة والكرم". والتی أرجعها إلی طبيعة الحياة الجاهلية القائمة علی الصراع الجذب.» (رومية، ۱۹۹۷م: ۱۵۷). فإن الحياة الأموية كانت مملوءة بالصراع الذی أدی إلی نهوض هذه القيم مرة أخری، وهكذا كانت لوحة الكرم أكثر اللوحات خصباً لدی الشعراء يفرّعون فيها، ويرددون معانيها، كما فی اللوحة الجاهلية، فنصادف الحديث عن الجدب والنار والقری، واستمراراً للهالة القدسية التی انطلقوا منها فی السياق الدينی.

ويعمد الأخطل إلی السّبل الفنيّة فی الغلو والتعظيم متوسِّلاً إطلاق صيغه الصرفّية المحضة وهی صيغ لا شأناً فنّيا لها؛ لأنها لا توضح الانفعال ولا تدعه يغور فی ذاته ويستطلع غيبها، بل إنها تسفحه فی نوع من التعميم الذی يوهم ولا يفهم، وهذا الإطلاق يوافق مقتضی الانفعال ولكنه الانفعال الحماسّی الذی لم تلجمه المعاناة الإنسانية عن الطفرة والجموح، فالشعر ليس إنسياقاً إثر الانفعال، بل إنه ترجمة وكشف له واستبطان لضميره، ثم إنک تراه يقمش له المعانی تقميشاً ويتسقّطها تسقُّطاً دون لحمة أو سياق.

إلا أنَّ أكثر المعانی التی يرددها فی صورة الخليفة هی الكرم، والأخطل إذ يعرج علی المدح بالكرم يتوسل أسلوبين :أحدهما يقوم علی الفكرة أو الصورة المقتضبة، والثانی علی التشبيه الاستطرادی من خلال المقارنة.استخدم الأخطل بعض الأساليب الفنية لأجل تنمية الصورة وتطويرها، منها "الاستدراک" فجاءت جمله متوسطة الطول تشتمل علی فاتحة وخاتمة، وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام وتتساوق فی نظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنی، بحيث لا يتم إلا بذكر الجملة الأخيرة، وهی الخاتمة، إذ استخدم الأخطل الاستدراک فی معرض المفاضلة، فكان يری وجه الشبه بين صورتين مختلفتين فيقابل بينهما ويفضل أحدهما علی الأخری فی شكل دائری، بحث يبدأ دائما بالمفضول منفيا، لينتهی دائما بالمفضل، كقوله فی يزيد:

وَمَــا مُزبِدٌ يَعلُــو جَزَائِرِ حَامِزٍ   يَشُــقُّ إِلَيْهَــا خَيْزُرَانــاً وَغَرْقَــدَا
تَحَــرَّزُ مِنْــهُ أَهْلُ عَانَــةَ بَعْدَ مَا   كَسَــا سُــورَهَا الأَعلَى غُثَاءً مُنَضَّدَا
يُقَمِّصُ بِالمَلاَّحِ حَتَّى يَشُــفَّهُ الــ   ــحِذارُ وَإِنْ كَانَ المُشِــيحَ المُعَــوَّدَا
بِمُطَّــرِدٍ الآذِيِّ جَــوْنٍ كَأَنَّمَــا   زَفَــى بِالقَرَاقِــيرِ النَّعَــامَ المُطَّــرِدَا
كَأَنَّ بَنَــاتِ المَاءِ فِــى حَجَرَاتِهِ   أَبَارِيــقُ أَهْدَتْهَــا دِيَــافُ لِصَرْخَــدَا
بِأَجْوَدَ سَيْباً مِن يَزِيدَ إِذَا غَدَتْ   بِــهِ بُخْتُــهُ يَحْمِلْــنَ مُلْــكاً وَسُــؤْدُدَا

(ديوانه،١٩٩٧م: ٣١٠– ٣١١)

كما اتبع الأخطل الاستدارة فى معرض التوكيد، بهدف تقرير صورة من الصور أو موقف من المواقف، فلجأ إلى القسم المكرر مقررا به ما يريد فى مجموعة من الأبيات متلاحمة الأجزاء من بدايتها إلى نهايتها، فى شكل دائرى، يبدأ دائما بالقسم لينتهى دائما بتقرير الصورة أو الموقف. وقد استعان الأخطل بهذا الأسلوب فى تنمية صورة الخليفة بإظهار براعته الفنية، إذ لم يكتف بالقسم الواحد، فأكثر من الأقسام ماشاء له الإبداع الفنى أو عند شعوره بالحاجه إلى تقرير الصورة وتأكيدها، إذ اتكأ على هذا الأسلوب فى توليد بعض الصور الشعرية، يقول فى يزيد:

إِنِّى حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ وَمَا   أَضْحَى بِمَكَّةَ مِن حُجُبٍ وَأَسْتَارِ
وَبِالهَدِىِّ إِذَا احْمَرَّتْ مَذارِعها   فِى يَوْمِ نُسْكٍ وَتَشْرِيقٍ وَتَنْحارِ
وَمَا بِزَمْــزَمَ مِن شُمْــطٍ مُحَلِّقَةٍ   وَمَا بِيَثْــرِبَ مِن عُونٍ وَأَبْكَارِ
لأَ لَجَأْتنِى قُرَيشٌ خَائِفاً وَجِلاً   وَمَوَّلَتْنِــىُ قُرِيشٌ بِعــدَ إِقْتَارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٧١– ١٧٢)

وفى بعض مقطوعاته "لفتات نفسية" تضيف إلى الصورة حركة وللأخطل حيوية، من خلال الألفاظ المعبرة، يقول عندما تشفع له يزيد عند معاوية:

وَبَاتَ نَجِيّاً فِى دَمِشْــقَ لِحَيَّةٍ   إِذَا عَضَّ لَمْ يَنْمِ السَّلِيمُ وَأَقْصَدَا
يُخَفِّتُهُ طَــوراً وَطَوْراً إِذَا رَأَى   مِــنَ الوَجْهِ إِقْبَالاً أَلَحَّ وَأَجْهَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٠٦)

فالألفــاظ "باتَ وعضَّ" وما توحى به من خطورة الموقف، يضاف إليها صورة الحية

وفتكها وبطشها وعضها توحى بفهم الشاعر لنفسية معاوية، يقول:

فَلَولاَ يَزيدُ ابنُ الإمَامِ أصَابَنى قَــوَارِعُ يَجْنيهَــا علَــيَّ لِســانى
وَلَمْ يَأتِنى فى الصُّحُفِ إلاّنَذيرُكُمْ وَلَــو شِــئْتُم أرســلتُم بأمانِــى
فآليتُ لاَ آتِــى نَصِيبيْنَ، طَائِعاً ولا السّــجنُ حَــتَّى يَمْضِــى الحَرَمانِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۹۸)

فلا يوجد فى هذه الأبيات صورة جديدة يمكن أن تضيف إلى ما جاء به الجاهليون، وإنمــا هى ضرب من الاعتراف بالفضل مع التركيز على الخوف والعقاب والســجن مع تطوير فى الصورة وتحوير فيها بما يتناســب والدين الإسلامى، فالأخطل لم يتمرس هنا بالفــن الصعب فى إبراز الصورة الروحية، وإنما هــى قصيدة مدح خالصة ومعظمها فى الوصف الذى انتمــت إليه بالباعث الذاتى الوجدانى فى الصفات التى وصفها ومنحها لبنى أمية، لذا جاءت الصورة ممزوجة بالعطاء والشجاعة وإغاثة الملهوف، يقول:

المُنْعِمُونَ بَنُو حَرْبٍ وَقد حَدَقَتْ بِىَ المنيَّةُ، واستبطأتُ أنصارِى
بِهِم تَكَشَّفُ عَنْ أَحْيائِهَا ظُلَمٌ حَتَّى تَرَفَّع عَن سَمْــعٍ وَأَبصَارِ
قَوْمٌ إذا حَارَبُوا شَدّوا مَآزِرَهُم عَنِ النِسّاءِ، وَلَو باتَتْ بأَطْهَارِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۱۷۲)

فهو يغالى بالتأكيد فيما ذهب إليه من أمر حمايتهم، وهذا الأســلوب قد ينطوى على أجــواء إيحائية من خلال الألفاظ الدينية، إذ بدا المعنى قاصرا عن إدراك الغاية العامة للمجتمع المســلم، فاستعان عليه بالقسم الخارجى دون أن يمثل للسامع المعنى أو يكشفه أو يعمقه، فالمعنى ورد خلال قوله:

لأَلجَأتنِى قُرَيْشٌ خَائِفاً، وَجِلاً وَمَوَّلَتْنِــى قُريــشٌ، بَعْدَ إقتارِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۱۷۲)

وصورة الشاعر النفسية أمام الخليفة والمبالغة فيها أسهمت فى تعظيم خوفه ومصابه من خلال الحدبار والبئر، وما هذا إلا للحدبار وسيلة غير مباشرة لصورة يزيد بسطوته، ولقــد سمت فنيته فى ذلك، إذ حرص على أن يجســد المعنى من خلال صورته بنوع من الاســتعارة المباشــرة، تدعنا نفهمه بقدر ما نراه، بالرغم من أنه لا يُرى. أما ذكره للفيل

فــي هذا المقام ، فقــد كان نوعا من التعبير بالافتراض والإيحاء، إذ لا يزال الفيل مثالا للقوة وشدة الاحتمال.

فاســتحالت تجربته فيه إلى فكرة يباشــر بها المعنى التقريرى الهادئ، فهو لا يمل ولا يجفو، ومن ثم يعرج على تصويره بالمعانى العامه، يقول:

كَأَنَّ ذَوِى الحَاجَاتِ يَغْشَوْنَ مُصْعَبًا أَزَبَّ الجِــرانِ ذَا سَــنَامَيْن أَحْــرَدَا
تَخَمَّط فَحْلَ الحَرْبِ حَتَّى تَوَاضَعَتْ لَــهُ وَاعْتَلاهَــا ذَا مَشــيْبٍ وَأَمْــرَدَا
وَمَا وَجَــدَتْ فِيهَا قُرَيْشٌ لأَمرهَا أَعَــفَّ وَأَوْفَــى مِــن أَبِيــك وَأَمْجَدَا
وَأَصْلَبَ عُوداً حِينَ ضَاقتْ أمُورُها وَهَمَّــت مَعَــدٌّ أَنْ تَخِيْــمَ وَتَخْمُــدَا
وَأَوْري بِزَنْدَيْــهِ وَلَــو كَانَ غَيرُهُ غَدَاةَ اختِلافِ الأَمْــرِ أَكْبَى وَأَصْلَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٠٧-٣٠٨)

وتشبيه يزيد بن معاوية بالبعير، هو تجسيد لمعنى التعالى بما كان يتمثلها به معاصروه، وإذا تأملنا البعير، الناهد إلى أعلى، تطالعنا فيه الكبرياء والعنجهية، فكأنه مزهو بما هو عليه، وهذه الصورة أقرب إلى الصورة العربية القديمة التى كان يزهو بها الشــخص فى الجاهلية وأيام البداوة.

النتيجة

اعتمد الأخطل فى شــعره على الخطاب الدينى بشكل مباشر بالاعتماد على فكرة الجبر التى أشــاعها الأمويون، وكان بهذا ناطقا بلسانهم، فحقق للخلفاء ما أرادوا، كما ركــز الأخطل على وصف الأمويين بالمقدرة فى سياســة الرعية وتدبير شــؤون الملك وأشاد بمجدهم فى الجاهلية والإسلام، خوفا وطمعا لا قناعة بما قال.

رسم الشــاعر للخليفة صورتين، خارجية وداخلية، وهذا ما جعل صورة الخليفة عنده مميزة عن الآخرين، الصورة الخارجية، هى صورة عامة كانت تعد ســلفا لكل الخلفاء، فهو كثير الانتصارات، ينحدر من أرومة بنى أمية، وهو سليل حسبها ونسبها، أما ملامح الشخصية الداخلية فهى أقرب إلى الصورة الخاصة، إذ نجد الخليفة يمتاز بالقوة ورباطة الجأش، وقد لجأ إلى هذه الصفات؛لأنه لم يجد ما يؤيدها فى الدين والعقل والتاريخ والمنطق.

لقد وفق الأخطل في بناء الصورة ورسمها ضمن الإطار الإسـلامى من منظور آخر(مسـيحى) فجاءت الصورة كما أرادها الخليفة، وجاءت الصورة عند الأخطل متداخلة بين الصورة الدينية والسياسـية والتقليدية المتوارثة، وقد حشـد الأخطل كل الأدوات المكملـة للصور من تجويد وتنقيح وتهذيب؛لتخرج ضمن إطار يليق بالممدوح سياسـيا ودينيا.

المصادر والمراجع

اعتمدت في تحليل الشـعر ومناقشته على (شعر الأخطل) صنعة السكرى. (۱۹۷۹م). تحقيق فخر الدين قباوة. الطبعة الثانية. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الأصفهانـي، أبو الفرج. (۱۹۹۷م). الأغانى. الطبعة الثانية. لامک: دار الكتب العلمية ودار إحياء التراث العربية.

بدوی، عبدة. (۱۹۸۷م). دراسات فى النص الشعرى. الطبعة الأولى. الكويت: عصر صدر الإسلام وبنى أمية.

الجندى، درويش. (۱۹۷۰م). ظاهرة التكسـب وأثرها فى الشعر العربى ونقده. القاهرة: دار نهضة مصر.

ابن جعفر، قدامة. (د.ت). نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. لامک: لانا.

حاوی، إيليا. (د.ت). الأخطل فى حياته وشعره ونفسيته. بيروت: دار الثقافه.

حسين، طه. (۱۹٦۳ م). حديث الأربعاء. الطبعة۱۳. لامک: دار المعارف.

الحوفی، أحمد. (۱۹٦٥ م). أدب السياسة فى العصر الأموى. الطبعة الأولى. بيروت: دار القلم.

خليف، مى يوسف. (۱۹۹۳م) التيار الإسلامى فى القصيدة الأموية. دار الثقافة للنشر والتوزيع.

خليف، يوسف. (۱۹۹۱م). فى الشعر الأموى. دراسة فى البيئات. القاهرة: مكتبة غريب.

الدقش، كامل. (۱۹۹۳م). الدولة الإسلامية. ط ۱. عمان: دار الأرقم.

رومية، وهـب. (۱۹۹۷م). بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصـر الأموى، قصيدة المدح نموذجاً. دار سعد الدين.

سركيس، إحسان. (۱۹۸۱م). الظاهرة الأدبية فى صدر الإسلام والدولة الأموية. ط ۱. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

ابن سـلام ، محمد. (۱۹٦٤م). طبقات فحول الشـعراء. تحقيق محمود محمد شاكر. مصر: طبعة دار المعارف.

الشايب، أحمد. (۱۹۷٦م). تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى. ط٥. بيروت: دار القلم.

ضيف، شوقى. (١٩٧٧م). التطور والتجديد فى الشعر الأموى .ط٦. القاهرة: دار المعارف.
ضيف، شوقى. (١٩٦٣م). العصر الإسلامى. ط١٢. القاهرة: دار المعارف.
عطوان، حسين. (١٩٨٦م). الأمويون والخلافة. ط١. بيروت: دار الجيل.
عطوان، حسين. (١٩٩٠م). الشورى فى العصر الأموى. ط١. بيروت: دار الجيل.
العوا، محمد سليم. (١٩٨٩م). فى النظام السياسى للدولة الإسلامية. ط١. القاهرة: دار الشرق.
فتوح، محمد. (١٩٩١م) الشعر الأموى. ط١. دار المعارف.
ابن قتيبه، أبو محمد. (١٩٢٥م). عيون الأخبار. مصر: دار الكتب المصرية.
ابن قتيبه، أبو محمد. (١٩٦٤م). الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاك. بيروت.
القط، عبد القادر. (١٩٧٩م). فى الشعر الإسلامى والأموى. بيروت: دار النهضة العربية.
القاضى، عبدالجبار. (١٩٨٦م). فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة. ط٢. تونس: الدار التونسية للنشر والتوزيع.
المغزاوى، محمد بن عبدالرحمن. (١٩٩٦م). فتح البر فى الترتيب الفقهى. ط١. الرياض.
المسعودى، أبو الحسن. (د.ت) مروج الذهب ومعادن الجوهر. ط البهية.
النص، إحسان. (١٩٧٧م). الشعر السياسى فى عصر بنى أمية. دمشق.
الهادى، صلاح الدين. (١٩٨٦م). اتجاهات الشعر فى العصر الأموى. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الثالثة – العدد الحادي عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م

صص ١١٠ ـ ٨٩

تحليل البنية السردية لديواني "خسرو وشيرين"، و"ليلي ومجنون" لنظامي الكنجوي ودراستها على أساس الفعل القصصي للشخصيات الرئيسة فيهما في ضوء نظرية فلاديمير بيراب

عبدالحسين فرزاد*

اميرحسين ماحوزي**

فرشته ناصري***

الملخص

تعتبر دواوين نظامي الكنجوي الغنائية في ساحة الأدب القصصي الرحبة من جملة الآثار الكلاسيكية في الأدب الفارسي التي تستحق الدراسة والنقد بالنظر إلى بنيتها ومضامينها القصصية وذلك في ضوء المبادي البنيوية ومعاييرها.

لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث والتحليل بنية ديواني "خسرو وشيرين" و"ليلي ومجنون" كنموذجين من أروع نماذج دواوين الحب في الأدب الفارسي.

لذلك فقد تناولنا في هذه المقالة بالدراسة والمقارنة العناصر السردية في هذين الديوانين من منطلق السردية البنيوية على أساس نظرية المنظر الروسي فلاديمير بيراب حول دراسة الشكل القصصي لقصص الجن. وقد سبق ذلك كله ذكر القضايا العامة حول السرد وعناصره ووحداته. وقد عملنا على تحليل البنية السردية من خلال توضيح شخوص القصة أو على حد قول بيراب الدور القصصي وكذلك أداء أبطال القصة وأفعالهم.

وبناء على ذلك فقد درست هذه المقالة قضايا من قبيل الحبكة، والشخصية، والزمن السردي، والنظام، والترتيب، والديمومة، ووجهة النظر (العالم الكل، وسرد الراوي الغائب المحدود، والأنا في السرد وسرد المتكلم وحده). وقد توصل البحث إلى أن هذه العناصر تتغير تركيبتها النحوية من الشكل الأوّلي للقصة أي (ما يسميه الشكلانيون، فابيولا) إلى التصميم السردي أي (مايسميه الشكلانيون السيوجية). كما ركز على مدى تأثير هذا الأسلوب للتعبير عن المضمون الغنائي للقصة على العناصر السردية.

الكلمات الدليلية: السرد، البنية السردية، البنيوية، تحليل البنية، بيراب، خسرو وشيرين، ليلي ومجنون.

*. أستاذ مشارك بأكاديمية العلوم الإنسانية في طهران، إيران.

**. أستاذ مساعد بجامعة بيام نور في دماوند، إيران.

***. خريجة جامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران. Naseri915@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين أبويساني

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

إن للسـرد جذوراً في تربة الحياة البشـرية الخصبة وهو في حالة نمو مسـتمرة منذ الطفولة وحتى الشيخوخة كشجرة ذات فروع متعددة. يتعرف الإنسان منذ نعومة أظفاره على السـرد الشـفوي من خلال كلمات الأم التي تتردد على شفتيها لتنويم أطفالها كما يتعـرف عليه من خلال القصص والأسـاطير التي يرويها الجد والجـدة، ومن ثم يقبل الشـخص على قراءة القصص بنفسـه ويعيش في السـرد بعيدا عن القصص الضاربة بجذورها في الواقع أو تلك النابعة عن الخيال البشـري. إن السـرد حاضر منذ بداية الحياة وحتى نهايتها وهو يتشـابک مع تفاصيل الحياة بشـكل كامل إن ولادة أي طفل هي بداية حكاية سردية.

يقول فبسـتر: «يساعدنا السرد على تفسـير النصوص وعلى تفسير أشكال العلوم الموجودة في عالم المجتمع وعلى كيفية تواصلنا معها ويمكن من خلال السـرد الحصول على أساليب فردية وأخرى جماعية للفهم والتأويل وهي تترک علينا تأثيرات تجعلنا في الغالب لا نعترف بأنها ليسـت إلا مجرد سرد ... إن معرفة أساليب عمل السرد تساعدنا علـى فهم النصوص الأدبية بينما كان النقـد التقليدي عاجزا عن ذلک ولعلنا يمكن أن نقـول إن أحـد أهم تأثيرات الأدب هو إظهار الآليات التـي تخلق المعنى وتظل خفية ومستورة في سائر الخطابات.» (فبستر، ۲۰۰۳م: ۹۱)

«إن الاهتمام بنوع السرد في تحليل القصة ينتج عنه تغيير نظرة الناقد أو القاري كما يؤدي إلى تغيير مضمون القصة. وتساعدنا معرفة السرد في القصة على فهم تأثير كيفية التعبير عن مضمون أي نص ويمكن ملاحظة ذلک في القصص الحديثة أكثر من غيرها. فعلى سبيل المثال يمكن هنا الإشارة إلى رواية "الجريمة والعقاب" الرائعة لدستايوسكي. ففي المسـودات الأولية لهذه الرواية تم سـرد القصة على لسان راسكو لينكف كإنسان مصاب بالاضطراب النفسـي والذهني: «لماذا أنا هنا؟ لماذا أشعر بالاغتراب؟» غير أن تصميم القصة قد تغير من الأساس لاحقا وقد أدى هذا التغيير وحده إلى تغيير الكتاب رأسـا على عقب ومنحه نوعا من الشـمولية اكثر حيث سـرد القـاص أحداث القصة كإنسـان حاضر في كل مكان ولكنه غير مرئي للعيان فهو كالحاضر الغائب حيث كان

لا يترک أبطاله حتى للحظة واحدة.» (برادبری، ۲۰۰۷م: ٥٦) مما يدل على مدى أهمية نوعية التعبير وكيفية السرد على القصة.

ولا شک فی أن هذا التأثير ونوعية التعبير وكيفية السرد مطروح فی الآثار الكلاسيكية فی كل لغة. وتعد دواوين نظامی الكنجوی كأحد أبرز الشعراء القصاصين من جملة الآثار التی تستطيع مساعدتنا على فهم بنية القصة فی الأدب الغنائی.

يعد ديوانا "خسرو وشيرين" و"ليلى ومجنون" من جملة الآثار الشعرية التی يمكن اعتبارهما أثرين رائعين فی مجال الأدب القصصی، وتوكد ذلک البنية السردية المنتظمة والمرتبة فيهما كما يؤكد ذلک وجود العناصر القصصية والسردية فيهما.

والملفت للنظر أنهما يندرجان ضمن آثار الأدب الغنائی الفارسی فهما يعتبران من ضمن الآثار الأدبية الكلاسيكية المهمة بعد ديوان ويس ورامين لفخر الدين أسعد الجرجانی. فهما قد فتحا طريقاً جديدة فی مجال الشعر السردی الغنائی وواصل شعراء من مثل الجامی ووحشی بافقی هذه المسيرة بعد الشاعر.

يبحث البنيويون فی مناهج النقد الأدبی البنيوی عن الوصول إلى نماذج وصيغ وأنظمة متكررة ذات وتيرة محددة وتبيينها ليتمكنوا فی ضوئها من تبيين التصرفات البشرية لأبطال الآثار الأدبية. يعد "فلاديمير بيراب" واحداً من الشخصيات التی قامت بدراسة النماذج القصصية حيث أصدر عام (۱۹۲۸م) كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصی لقصص الجن" تحت عنوان "دراسة الشكل القصصی للقصص الفلكلورية".

«يقول مترجم هذا الكتاب فريدون بدرهای فی المقدمة: يعتقد بيراب أن القصة ظاهرة جد متنوعة ومتعددة الأبعاد لذا فإن من غير الممكن دراستها مرة واحدة بكل شموليتها وتوسعها، فإن من الضروری تقسيم عناصرها إلى بحوث وبالأحرى تصنيفها. إن صحة جميع الدراسات اللاحقة سترتبط ارتباطا وثيقا بمدى صحة هذا التصنيف. وعلى الرغم من كون التصنيف أساسا لجميع البحوث والدراسات غير أنها لابد أن تكون نتيجة دراسات تمهيدية محددة.» (بيراب، ۱۹۸۹م: ۲٥)

إن إنجاز بيراب فی تحليل قصص الجن يتمثل فی تمكنه من الحصول على الوحدات وكان يرى أن تحديد هذه الوحدات يتطلب أساسا معينا. والخطوة التالية تتمثل فی تحليل

بنيــة العلاقات المتبادلة بين تلك الوحــدات. أى ما هى نوعية العلاقات القائمة بين هذه الوحــدات وكيفية تأثيرها على بعضها البعض وما هى طرق تركيبها ويعنى التركيب هنا التركيب النحوى بعبارة أخرى ليس من المهم نوعية الوحدة بل لابد من النظر إلى الصورة التى تنتج عنها بعد تركيبها مع الجزء الآخر. لأجل ذلك نورد هنا تعريفا قصيرا لكل واحد من هذه العناصر الروائية، ثم نقوم بتحليلها فى قصتى الديوانين والمقارنة بينهما.

الحبكة (plot)

«إن أول مصطلــح يتم اســتخدامه حول بنية الســرد هو الحبكــة إن الحبكة نتيجة التزاوج بين التســلل الزمنى والســببية. هناك وحدة تســود الحبكة أشار إليها أرسطو لأول مرة. إذ كان يرى أن المأســاة تستدعى محاكاة كاملة للفعل الكامل المتوحد. ولابد أن تتوفر فى هذا الفعل البداية والوسط والنهاية. وإذا ما تم استبدال أى جزء من أجزاء الأثر الأدبى فإنه سيتلاشى نهائيا.» (زرين‌كوب، ٢٠٠٦م: ١٢٧-١٢٨)

يعتقد "اى ام فورستر" أن الحبكة والقصصية هما ميزتان مهمتان للسرد ويتم الفصل بينهما عبر التأكيد على عامل الزمن والســببية. ويعتبر القصة مجموعة من الأحداث من منطلق عامل الزمن بينما المراد فى الحبكة الســببية أو السبب والمسبّب. يقول فورستر: إذا كانت أمامنا قصة لسألنا: «ثم ماذا؟» وإذا كنا بإزاء الحبكة سنسأل: «لماذا؟» وهذا هو الفارق الأســاس ما بين وجهى الرواية. ويضيف: «إن الحبكة هى ســرد الأحداث بالتركيز على الســببية وعلاقات السبب والمســبب. "توفى الملك ثم ماتت الملكة" هذه هى القصة غير أن عبارة "توفى الســلطان وبعد فترة من الزمان توفيت الملكة من شدة الحزن" تعد حبكة. هنا نلاحظ الحفاظ على التسلسل الزمنى غير أن السببية تخيم عليها أيضا.» (فورستر، ٢٠٠٥م: ١١٨-١١٩)

كما أن توماتشفســكى يعتبر أن «الحبكــة عبارة عن تكــوّن الموتيفات المختلفة.» (اخوت، ١٣٩٢ش: ٥١)

حيث يطلق على أصغر وحدة ســردية اسم الموتيف وينقسم الموتيف من حيث كيفية التكون إلى قسمين رئيسين هما:

أ. الموتيفات التى توجد بينها علاقة زمانية وسببية وهى التى تخلق القصة والرواية والملحمة.

ب. الموتيفات التى تفتقر إلى عنصر الزمان ولكنها تقوم بوصف شئ ما وتدعى الموتيفات التوصيفية وتعد المقطوعات أو كتب الرحلات و... من هذا القبيل. (نفسه: ٥١)

غير أن فلاديمير بيراب يعتبر الحبكة فى القصة. بنيتها الأساسية ويقول فى ذلك: «إن القوى الخالقة للفوضى تعرض البنية الأولية للفوضى فى حالة متوازنة فى السرد وتؤدى هذه الفوضى إلى عدم التوازن واختلال الوضع ويؤدى حدث آخر إلى خلق حالة من التوازن مرة أخرى وهى حالة منقحة للتوازن الأولى.» (بيراب، ١٩٨٩م: ٦٣)

لقد أطلق بيراب على تغيير الوضع هذا اسم "الحدث القصصى" (Event) ففى رأية يعد تغيير الوضع هذا المسمى بالحدث القصصى من أهم عناصر السرد. لقد سعى بيراب من خلال دراسة مائة قصة روسية فولكلورية فى كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصى لقصص الجن" إلى معرفة هذه الأحداث القصصية التى أطلق عليها اسم الدور الخاص (Function) أو (الفعل) القصصى.

هنا لابد من إبراز الحبكة فى الديوانين للوصول إلى بعض النتائج من خلال عقد مقارنة بينهما.

الحبكة فى قصة "خسرو وشيرين"

يبدأ السرد بشرح العدالة التى تأسس عليها حكم هرمز فبالعدالة التى أسسها هرمز زال أساس الظلم وشكل هذا الالتزام بنشر العدالة الأرضية المناسبة للحركة الأولى فى الحبكة.

رزق هرمز بابن دعى خسرو واتجه فى يوم من الأيام «على غرار الأكاسرة من مثل بهمن وكى» نحو الصيد غير أن ابن الملك ومرافقيه قد داسوا مزارع الفلاحين وبعثروها وقد بلغ هرمز نبأ هذا الاعتداء.

چنان شد تند هرمز زين حكايت   كه تندى را نبد زين بيش غايت

(خسرو وشيرين: ٦٥١)

– لقد غضب هرمز غضبا شديدا من سماع هذا الخبر بحيث بلغ الغضب غايته به.

لقد أمر الملک أن يقيد ابنه مذللا وأن يتم إحضاره إلى القصر للعقاب ومن هنا يبدأ الفصل القصصي الأول (Initiatng) أو ما يدعى نقطة الهجوم (Point of attack). لقد قرر خسرو أن يهرب خوفا من عقاب والده غير أن ما زاد عزمه مضاء هو رؤية جده العظيم في المنام حيث قال له: (فعله‌گرى، ٢٠٠٨م: ٦)

که گفتی قدرت افزون می‌شود زود   سفر کن کاین زیان آمد تو را سود

(خسرو وشيرين: ٦٨٩)

– من قال لک إن القوة تزداد بسرعة ارحل فإن هذا الضرر تترتب عليه الفائدة.

لقد تحققت مواعيد جد خسرو له في المنام في الأبيات الأولى وظهرت تفاصيلها إذ كان قد وعده بأن يكون لديه حصان باسم شبديز ومطرب يدعى باربد وحبيبة تدعى شيرين ومستشار يدعى شابور وهذه في الواقع عبارة عن جميع الأحداث التي ستعرض للبطل في الحبكة والأغرب من ذلک أن خسرو لما قرر السفر التقى في بداية طريقه بفارس وسأله عن اسمه ونسبه وأدرک بشكل لا يصدق أنه شابور مستشاره الذي وعد به في المنام.

وبدأ شابور بالحديث عن شيرين وشبديز لخسرو الأمر الذي يجعل المخاطب على يقين بأن ما وعد به خسرو في منامه سيتحقق جميعا. لذا فإن المخاطب لا يشعر بقلق أو اضطراب في تعقيدات الحبكة بل حتى لا يتبادر إلى ذهنه سؤال. إذ إنه على يقين بأن المحبين سيلتقيان لا محالة إن التعقيدات المتتالية في بداية السرد تسعى إلى إعلام المخاطب بأن خسرو سيتعرض لمصاعب جمة للوصول إلى شيرين على الرغم من كونه ابنا للملک وبالرغم من نفوذه الواسع.

العقدة الأولى: التقاء خسرو بشيرين في عين القمر وعدم معرفته لها.

العقدة الثانية: قدمت شيرين الى المدائن للقاء خسرو غير أن خسرو ذهب إلى أرمينيا للقاء شيرين.

العقدة الثالثة: اتجهت شيرين نحو أرمينيا بأمر من خسرو برفقة شابور ولكن خسرو سار نحو المدائن بعد أن جاءه نعي والده.

كمـــا رأينا فى تحليل بنية هذا الديوان فإن القصة قد بدأت بوضع متوازن إن البطل وهو خســـرو منع من شـئ فى البداية ثم قرر الســـفر بحثا عن ابنه الملك. بناء على ما ذهب إليه بيراب وسائر الباحثين فى السرد من مثل تودوروف فإن هذا الوضع الأوّلى يتحـــول إلى وضع غير متوازن إلى جانب الأفعال الأخــرى وتؤدى العقد والتعقيدات المتتالية فى القصة إلى تغيير الظروف. ويعكس ســفر خسرو نحو أرمينيا ومن بعده سفر شـيرين إلى المدائن والفراق الذى يستمر بين المحبين الحركة الممتدة للحبكة من الذروة إلى نقطة الهبوط فى الحبكة.

مـــن جانب آخر فإن حب فرهاد لشـــيرين يترك تأثيرا كبـيرا على هذه الحركة إذ إن نظامى قد حاول إبراز أفعال خســـرو أكثر فأكثر من خلال إدخال شـــخصية فرهاد وأفعالـــه. إن دراســـة الحبكة فى كثـير من قصص الأدب الكلاسـيكى تعبر عن حقيقة مفادها أن الســـرد من هذا النوع يفتقر إلى الحبكة المنســـجمة وتنقصها السببية المنطقية على عكس ما نلاحظه فى الروايات المشهورة. لذا فإن البحث عن كيفية التسلسل فى أحـــداث مثل هذه القصص لن يوصلنا إلى أية نتيجة. فعلى ســبيل المثال فإن تصرفات شيرين مع مهين بانو غير مقبولة من الناحية المنطقية عند المخاطب. إن شيرين استغلت ثقـــة مهين بانو بها – والتى كانت تحميها دائما – وذلك لشـــغفها بتمثال ومن ثم نجدها كذبت على مهين بانو وركبت حصانها المسمى شبديز وهربت نحو المدائن وحزنت ملكة أرمينيا على فراق بنت أخيها الغالية كثيرا ولكن عندما عادت شـــيرين بعد وقت طويل إلـــى أرمينيا نجد مهـــين بانو ترحب بها بكل حفاوة فهى لا توجـــه إليها حتى اللوم ولا توبخها لأجل كذبها وخيانتها بل تأخذها إلى مكان وتنصحها على انفراد كأم حنون.

وهنا يتساءل المخاطب هل إن هذا التقاضى عن خيانتها من جانب ملكة البلاد أمر مقبول؟ هل كان من المعقول أن تســلم مهين بانو عرشـــها بعد موتها إلى شيرين الشابة العاشقة بتلك السوابق التى عرفناها عنها.

الحبكة فى قصة "ليلى ومجنون"

تمتاز الحبكة فى ديوان ليلى ومجنون بالبساطة بالمقارنة مع نظيرتها فى ديوان خسرو

وشـيرين. خاصة وإن شـخصيات هذا الديوان أقل من حيث العدد بالمقارنة مع ديوان خسرو وشيرين كما أنه أقل تعقيدا منه. ومما لا شك فيه أن نظامي لم يخصص في نظمه لديوان ليلي ومجنون الوقت والاهتمام اللذين بذلهما في نظم ديوانه خسرو وشيرين.

نشـاهد في قصـة ليلي ومجنون عـددا أقل من العقـد والصراعات كمـا أن أفعال شـخصياتها أبسط وهي ذات اتجاه محدد أكثر. وتتكون هذه القصة حسب تحليل بيراب وتودوروف على أسـاس تغيير الوضع المتوازن إلى الوضع غير المتوازن ولكن بشـكل عام نجد العقد في القصة تتكرر مرات قليلة فقط. وتتمثل في حب ليلي لمجنون وهناك عوائق تحول دون وصال العاشـقتين ويمكن إجمال العقد الموجودة في القصة على النحو التالي.

العقدة الأولى: رفض والد ليلي طلب والد مجنون يد ابنته لابنه

العقدة الثانية: شن قبيلة نوفل الحرب ضد قبيلة ليلي

العقدة الثالثة: طلب ابن سلام يد ليلي

العقدة الرابعة: موت ليلي

غير أن «الموضوع الأسـاس هو أن هذه العقد القصصية لا تنتهي بأي فعل قصصي ولا تصـل إلى حد التوازن إطلاقا. وفي الواقع فإن مسـار حبكة القصة يسـتمر على وتـيرة واحدة ولا تنزل من نقطة الذروة إلى نقطة الحل. ولعل السـبب في ذلك يرجع إلى أن هذا الديوان يتناول سـيرة العاشـقين المكتويين بنار الحب بشكل وصفي. على خلاف ديوان خسـرو وشـرين المفعم بالأحداث القصصية والصراعات المتتالية نتيجة أفعال الشـخصيات فإن نظامي يسـرد قصة ليلي ومجنون على أسـاس وجداني مبني على حالات الشـخوص وليس على أساس أفعال هذه الشخصيات ويظهر ذلك جليا من العناوين الواردة في كل قسـم من الديوان فعلى سـبيل المثـال نجد هذه العناوين: اسـتئناس مجنون بالسـباع والوحوش ودعاء مجنون إلى الله تعالى ووصول رسالة ليلي إلى مجنون ورد مجنون على ليلي وإنشاد مجنون الغزل عند ليلي و... .»

إن الجدير بالملاحظة أن السرد في ديوان ليلي ومجنون سرد وصفي غير درامي وغير مسرحي. وقد وظف نظامي في سرده عنصر الوصف بدلا من العناصر المسرحية كالحوار

في ديوان ليلي ومجنون على العكس من ديوان خسرو وشيرين.

فعلى سبيل المثال سرد نظامي اطلاع مجنون على زواج ليلي على النحو التالي:

فرزانه سخن سراى بغداد　　از سر سخن چنين خبر داد
كان شيفته رسن بريده　　ديوانه ماه نو نديده
مجنون جگر كباب گشته　　دهقان ده خراب گشته
مى‌گشت به هر بسيچ گاهى　　مونس نه به جز دريغ و آهى
بوئى كه ز سوى يارش آمد　　خوشبوى‌تر از بهارش آمد
زان بوى خوش دماغ پرور　　اعضاش گرفته رنگ عنبر
آن عنبرتر ز بهر سودا　　مى كرد مفرحى مهيا
بر خاك فتاده چون ذليلان　　در زير درختى از مغيلان

(ليلي ومجنون: ٢١٨٣-٢١٩٠)

- لقد أخبرنا الفصيح الألمعي في بغداد عن أسرار الكلام ما يلي.
- إن ذلك المجنون الواله الحيران...
- ... مجنون الذي كان قلبه مكتويا بالنار وكان كالدهقان في قريته المنكوبة...
- ... كان يبحث في كل مجتمع من الناس ولم يكن له مؤنس غير التأوه والحزن.
- إن الرائحة التي أتته من جانب الدبيب بدت له أطيب من رائحة الربيع.
- إن تلك الرائحة العطرة جعلت جسمه يفوح برائحة المسك.
- كانت تلك الرائحة العطرة تسبب له فرحا لا يوصف.
- فقد سقط على التراب كالمذللين تحت شجيرات أم غيلان.

ولا يعني ذلك إطلاقا أن الحبكة في قصة ليلي ومجنون لا تسودها السببية المنطقية كما لا ينقصها عنصر الحوار. ولعل جزءا كبيرا من القصة يتمثل في الحوار وقد يجوز القول بأن السببية السائدة في هذه القصة اكثر بكثير من قصة خسرو وشيرين، غير أننا لا نشاهد الصراعات المتتالية والعقدة في الحبكة القصصية.

بناء على ما تقدم وكما أسلفنا في دراسة الديوانين فإن كلا منهما يتمتع بحبكة محكمة البناء غير أننا يجب ألا ننسى في المقارنة بين الديوانين نقطة مهمة وهي أن قصة

خسرو وشيرين تحظى بحبكة محكمة ويضفى الصراع والعقدة فى القصة قوة أكثر على الحبكة القصصية ولعل مرد ذلک إلى نزعات نظامى الشخصية.

الشخصيات (Character)

إن النظريات الأولية حول الشخصية نجدها عند أرسطو. إذ يعتبرها أرسطو جزءا من التراجيديا حيث كان يعتبر الشخوص ممثلين فى المسرح وقد كتب عنهم: «إن من يمثلون على خشبة المسرح لا يقصدون به محاكاة صفات شخصيات القصة وخصالهم لكنهم ينتسبون إلى تلک الخصال والصفات بسبب أفعالهم وتصرفاتهم وبعبارة أخرى فإن ما ينسب إليهم من صفات ما هو إلا نتيجة لأفعالهم. بحيث إن ما يعتبر غاية فى التراجيديا هو الأفعال وسحر المضمون ولا شک فى أن أساس کل أمر مهم هو غايته.» (زرين‌کوب، ١٣٨٥ش: ١٢٣)

إن الشخصية هى العنصر الأساس لفهم مفهوم السرد وإن الجهود الأولى فى هذا المجال تعود إلى تقسيم فورستر للشخصية. حيث يقسم فى كتابه "أبعاد الرواية" الشخصية إلى نوعين هما:

أ. الشخصية المسطحة (Flat Character)

ب. الشخصية الشاملة (Round Character)

«إن الشخصية المسطحة غير معقدة فهى معنية بالقضايا العامة ولا توجد صعوبة للوصول إلى أفكارها حيث إنها واضحة معروفة. لقد كان هؤلاء يطلق عليهم فى القرن السابع عشر الشخوص الفكاهية وهى نماذج من الشخصيات الرمزية. أما الشخوص الشاملة فهى ذات شخصيات معقدة كجميع الناس فهى ذات حيوية وترتبط بالتفاصيل ويصعب فهمها فى الغالب.» (فورستر، ٢٠٠٥م: ٧٢)

إن إحدى النظريات المهمة التى طرحها المختصون فى السرد حول الشخصية هى "نظرية الفعل". ففى رأى من يتبنون هذه النظرية فإن لكل شخصية فى القصة دوراً لابد لها من أدائه وتطلق فى هذه النظرية على الشخصية، لفظة الفاعلة (active). إن فلاديمير بيراب هو مبدع هذه النظرية. فهو يقسم شخوص القصة إلى سبعة أقسام: البطل،

الشـــخص الذي يوفد، الشخصية الشريرة الشـــخصية التي تقوم بالمساعدة والشخصية الكريمـــة والشـــخصية التي يتم البحث عنهـــا والبطل المزيـــف. إن كل واحد من هؤلاء الأفراد يســـتطيع تغيير وضع متـــوازن إلى وضع غير متـــوازن أو بالعكس وذلك على أساس الدور المنوط به. إن جميع الأفراد في أية قصة شخوص فاعلة غير أن مهمة كل واحد مختلفة عن الآخر. فعلى ســـبيل المثال فإن مهمة البطل هي إعادة الوضع المتوازن الموجود في بداية القصة الذي أخلت به قوة ما إلى الحالة الأولى.

إن هناك ثلاث علاقات بين الشخصيات والأفعال على حد قول بيراب وهي:

أ. «الشخصية المرتبطة بساحة الفعل الواحدة

ب. الشخصية التي تشارك في ساحات الأفعال المتعددة

ج. هناك ساحة الفعل الواحدة موزعة بين عدة شخصيات.» (بيراب، ١٩٨٩م: ١٢٣)

لقد أبدى الباحثون آراء عدة حول الشـــخوص القصصية في دواوين نظامي ويرى سعيد حميديان أن:

«اتجاه نظامي في التعبير عن ميزات أبطال آثاره يميل نحو الإســـقاط لتقديم أســـوة مثالية. أي الأســـلوب المعروف عن نظامي. وبعبارة أخرى فإن المهم في قصصه حســـب تقاليد القصة الفارســـية هو "النموذج" (type) وليس "الشـــخصية" (Character). بينما يتم طرح نوع الميزات المشـــتركة في نموذج معين بشـــكل عام وانتقائي ففي "الشخصية" يتجلى كل فرد بجميع الميزات المشـــتركة النفســـية المميزة عن غيره ومن الواضح أنه لن توجد شـــخصيتان مماثلتان إطلاقـــا. ومعروف أن الرغبة نحو النموذج والإســـقاط كما سبقت الإشارة تعد السمة الغالبة في القصص الفارسي القديم سواء في ذلك، القصص الملحمية أو الغنائية ولها جذور راسخة في البنية الثقافية الإيرانية.» (حميديان، ١٩٩٤م: ١٦٠-١٦١) ويرى منصور ثروت أن شـــخصية خســـرو قابلة للتقسيم إلى أربعة أقسام وهي: خسرو الناشئ وخسرو أبرويز الفارق في الملذات وخسرو أبرويز الملك وخسرو أبرويز العاشـــق غـــير أنه ركز على صفة الغرق في الملـــذات واللهو أكثر من غيرها من الصفات. ويقول عن شـــخصية شـــيرين: «بناء على ما تقدم نجد أن أساس القصة يتطور كقصـــة غرامية عفيفة. ويكتفي حول فرهاد وشـــخصيته بذكر ملخص عن القصة ويعتبر

شـابور من عبيد الملک حيث نراه يظل صاحيا وواعيا فی أية حفلة أو سـهرة، عندما يسكر الجميع من شرب الخمر، لكی يحافظ على حياة الملک.» (ثروت، ۱۹۹۱م: ٥٤)

إننا ننظر إلى الشخصيات عند دراستنا لبنية السرد القصصی باعتبارها ذات فاعلية فكل واحدة من الشـخصيات تكوّن السـرد القصصی من خلال الدور المنوط بها ومن خـلال فعلها المحدد وتلعـب دورها فی تغيير الأوضاع من المتـوازن إلى غير المتوازن وبتعبير آخر فی خلق العقدة والحل.

وهنا نقوم بدراسة أبطال وشخوص الديوانين استناداً إلى الدور المنوط بها فی القصة لنقارن بينها فی النهاية بشـكل موجز. «إن خسـرو وشيرين فی ديوان خسرو وشيرين أی البطلين الأصليين للقصة يعدان فاعلين يكوّنان السـرد القصصی من خلال أفعالهما فهما على أسـاس قول كلود برمون يعتبران "فاعلين" مؤثرين تأثيرا إيجابيا.» (أحمدی، ۲۰۰۷م: ۱۷۰) وهنـا يجب ألا نغفل دور شـخصيات من مثل مهين بانو وشـابور حيث يعتبران حسـب تصنيف بيراب من الشخصيات المسـاعدة والكريمة. «كما أن شخصية فرهاد شـخصية "منفعلة أو متأثرة" حسـب تصنيف كلودبرمون وينقسـم هذا النوع من الشخصيات إلى الشخصية الضحية والشخصية المستفيدة.» (نفسه)

إن عدد الشخصيات فی هذا الديوان كثير جدا وتترک كل واحدة منها حسب فعلها أو أدائها فی القصة تأثيرا فی تطور السرد مثل بهرام تشوبين وشيرويه ومريم وشكر.

غير أن شـخصيات ديوان ليلـی ومجنون أقل من حيث العدد كمـا أننا نلاحظ قلة الفعل القصصی لديها فی القصة ولابد من القول هنا بأن شـخصيتی ليلی ومجنون ليستا شخصيتين مؤثرتين إذ إن أفعالهما أفعال غير مؤثرة فكلتا الشخصيتين من النوع (المنفعل والمتأثر) حيث يمكن إطلاق اسـم الضحية والمستفيد عليهما. كما أن «شخصيات أخرى من مثل والد مجنون ونوفل أو حتی ابن سلام تلعب دوراً أكبر فی دفع السرد إلى الأمام وتغيير الوضع من حالة إلى أخرى.»

السرد والتزامه بالزمن

إن الزمن مفهوم بنيوی ويعتبر كمعيار لتحديد البنية بين العبارات السـردية المرتبطة

بالماضي أو العبارات المرتبطة بالزمن الحاضر يقول مايكل تولان: «إن عنصر الزمن مفهوم مكوّن للبنية لأنه يظهر العلاقات القائمة بين الظروف الخاصة أو التغييرات الطارئة على حالة معينة وهو مفهوم بنيوى مادام مرتكزا على معرفة وجوه الشبه والافتراق الخاصة بين العبارات.» (تولان، ٢٠٠٤م: ٥٣)

لا شک فى أن هناک فجوة ما بين الخط الزمنى للقصة وبين الخط الزمنى فى الخطاب (النص) وإن العلاقة بينهما علاقة غير واقعية بل وضعية. إذ إننا لا نواجه فى الحالتين نمواً للزمن الواقعى بل إن ظهور الزمن ظهور كلامى وممتد.

إن العلاقة التى تتكون بين الزمنين بواسطة القاص تعد تمهيداً حتى يتم التنسيق بين العالم الواقعى وعالم القصة وبين إدراكنا أثناء الفترة المخصصة للقراءة. ففى القصة قد تحدث بعض الفصول فى يوم واحد وقد تمثل أحداث سنوات متتالية. إن التزام السرد بالزمن يبين لنا أن هناک مسافة ما بين الزمن القصصى والزمن السردى وزمن القراءة.

وقد عالج جيرار جانت أحد أكثر المنظرين تأثيرا حول "زمن النص" ثلاثة نماذج مهمة للزمن فى الحركة من القصة نحو النص وذلک أثناء دراسته لأثر مارسل بيروست الشهير أى "البحث عن الزمن الضائع" إلى جانب المباحث الأساسية فى تحليل القصة ووجهة النظر ولهجة الخطاب.

- النظام / الترتيب (order)

«إن هذا البعد من الزمن يراقب العلاقات القائمة بين التسلسل المطلوب فى أحداث القصة والنظام الواقعى لعرضها فى النص. ويطلق "جانت" على أى انحراف لعناصر النص عن نظام وقوع الأحداث الملموس اسم "الفوضى الزمنية" (Anachronies).» (نفسه: ٥٥)

وتحدث هذه الحالة عندما يتم سرد بعض أحداث النص فى نقطة مبكرة أو متأخرة من وضع التسلسل المنطقى للأحداث وهو على نوعين: أ. الاسترجاع (Flash back) الذى يسميه "جانت" الناظر إلى الماضى (Andepsez). ففى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم سرد الأحداث التى حدثت فى زمن سابق فى الزمن اللاحق. ب.

استشــراف المستقبل (Flash Forward) الذى يطلق عليه "جانت" مستشرف المستقبل (Prolepses) وفى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم ســرد الأحداث المســتقبلية قبل الموعد المحدد أى قبل وقوع الأحداث.

- الديمومة (Duration)

«يرى جانت أن الديمومة تشمل العلاقات بين آفاق الزمن التى تستوعب الأحداث وتــدرس حجم النــص المخصص لعرض تلك الأحداث.» (نفســه: ۵۵) بناء على هذا المفهوم فإن هذا النوع من التحليل يمكننا من فهم المدى الزمنى الذى أخذته الأحداث وما مدى حجم النص الذى يأخذه عرضها.

إن جانــت يتخــذ طرقا خارجة عن النص لهــذا البعد من الزمــان ويحاول مقارنة إيقاع النص فى نقطة معينة بإيقاعه فى الســرد نفســه. إن الإيقاع فى القصة هو نســبة الديمومة المحددة فى القصة (بالدقيقة والســاعة والأيام) مقابل حجم نص القصة (حسب الصفحات) المخصص للسرد. بناء على ذلك إذا كانت نسبة الديمومة بالمقارنة مع الحجم ثابتة فإن إيقاع الســرد يبقى ثابتا ورتيبا. ولكن هذه النسبة إذا أصابها تغيير بالازدياد أو الانخفاض فإن ســرعة الإيقاع (ســرعة الســرد القصصى) قد تتحول إلى إيجابية أو سلبية.

«إن الحد الأقصى لسرعة سرد الأحداث يحدث عندما لا يخصص أى حجم من النص لديمومة القصة ويطلق جانت على هذه الحالة الحذف (Ellipsis). ففى هذه الحالة يحدث ظرف أو حادث معين فى القصة يشــمل مدى زمنيا ولكنه لا يشــغل أى حيز من نص القصة غير أن الحد الأدنى لســرعة سرد القصة يسمى التوقف التوصيفى (Descriptiv Pasese) الذى يشغل حيزا من حجم النص ولكن من دون وجود الديمومة الزمنية فإن أى حجم من الزمن فى القصة لا يخصص له.» (نفسه: ۵۸-۵٤)

لابد هنا من الإشارة إلى أن ما ذكر أعلاه يعود إلى مؤلف الشخصية أو القاص حيث يقرر حجم الأحداث المهمة التى يجب عرضها بشكل موجز كما يقرر عرض الأحداث التى لا تحظى بأهمية كبيرة.

الالتزام بالزمن فى ديوانى نظامى الكنجوى

لابد من القول بأن سـرد نظامى لديوانى خسرو وشريين وليلى ومجنون يسير بنظام معين نحو الأمام وبعبارة أخرى فان السرد ممتد زمنيا على أسلوب أرسطو. وكان أرسطو فـى كتابـه البوطيقا يرى أن الحبكة هى أهم ميزه للسـرد وأن القصة الجيدة تتوفر فيها عناصـر البداية والوسـط والنهاية وإن ما يجعلنا تتلذذ بها هـو توفر عنصر النظام فيها وكان يعتقد بما يلى:

أولا: يجب أن تكون العلاقة الزمنية بين البداية والوسـط والنهاية علاقة زمنية ممتدة وأن تكـون القصة ذات نهاية واضحة ومحددة ويجب أن تنتهى بنهاية حكمية أو تعليمية أو أخلاقية وأن توجه القارى نحو هدف معين.

ثانيـا: لابد من ترتيب أحداث القصة ترتيبا يظهر فيها مسـار التأثير السـببى وأن تكـون ناجمة عن الضرورة أى إن الحدث A يترک تأثيرا على الحدث B. لينتج عنهما الحدثC ومن ثم يترک الحدثC تأثيره على الحدثD وينتج عنهما الحدث E.

وهكذا دواليک (المسار السببى من ناحية الشكل)

- **A→B→C→D→E→...**

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن ديوانى خسـرو وشيرن وليلى ومجنون قد بنيا على هذا الإسـاس. حيث تبدأ الأحداث فى ديوان خسرو وشـيرين بولادة خسرو وتسير أحداث القصة فى مسار زمانى منظم وتنتهى بموته وموت شيرين. كما أن أحداث القصة فـى ديوان ليلى ومجنون تبدأ بفترة طفولتهما وتسـير وفق نظام زمانى وتنتهى فى نهاية المطاف بموتهما.

أما من ناحية الإيقاع والديمومة فى القصة فلابد من القول بأن قصة خسرو وشيرين يتم سـردها بإيقاع منخفض وسـرعة أقل لذا فإن ديمومة القصـة تبين أن حجم النص كثير جدا بالمقارنة مع عرض الأحداث أى إن نظامى استخدم فى نظم خسرو وشيرين أسـلوب (التوقف التوصيفى) ولا شـک فى أن مرد ذلک إلى التوصيفات العديدة التى أوردها نظامى أثناء القصة سـواء فى ذلک وصـف الطبيعة أو وصف الجمال أى جمال

المظهر والمخبر لأشخاص القصة وحالاتهم ومعنوياتهم. كما يجب أن نقول بأن نظامی قد لجأ إلى التوقف التوصيفی فی ديوان ليلی ومجنون حيث إن إيقاع القصة لا يتمتع بالسرعة رغم أنها أسرع فی إيقاعها من خسرو وشيرين لذا فإن حجمها أقل من قصة خسرو وشيرين ولكن مع ذلک لابد من القول بأن ديمومة القصة تبين أن حجم النص أكثر بكثير من عرض الأحداث.

الراوی (Narrater)

إن السرد فی القصة يتكون من مبدأين هما القصة والقاص إن لكل مقولة فی عملية السرد قائلا معينا فی مكان خاص وزمان معين. لذا فإن لكل سرد لأحداث القصة وجهة نظر معينة يسعى القاص إلى نقلها إلى القارئ أو السامع.

لقد سبق القول إن الشكلانيين يرون أن لكل سرد قسمين هما (Fibula) (القصة) و (Syuzet) أو (السرد) إن فايبولا يتحدث عن الأحداث والشخصيات غير أن السيوجية يرتبط بالراوی وهو النقطة التی يقيم فيها الراوی علاقة مع القارئ. فهو يختار اللغة ووجهة النظر والاتجاه والمنطلق الذی يروی من خلاله القصة. يقول تودوروف: «إن الراوی هو من يجسد الأصول التی تعتبر الأساس للتقويم فهو الذی يخفی عنا أفكار الشخصيات أو يظهرها لنا وبذلک يعرض علينا انطباعه عن (علم النفس). فهو الذی يختار الكلام المباشر أو غير المباشر أو يختار الترتيب الزمنی الممتد أو الفوضى الزمنية فمن غير وجود الراوی لا توجد قصة إطلاقا.» (تودوروف، ٢٠٠٣م: ٧١و٧٢)

عندما نتساءل (من هو المتحدث فی القصة) فإننا فی حقيقة الأمر نبحث عن (الشخص) فی القصة. فأشكال رواية الأحداث متعددة منها:

العالم الكل: (Omniscient Point of View)

فالراوی من وجهة النظر هذه يروی القصة كفكرة عليا قادمة من الخارج فهو كالرب العالم بجميع أبعاد الشخصيات من السرائر وعلى الحاضر والماضی والمستقبل. فهو مطلع على أفكار الشخصيات وأحاسيسهم الخفية ويرى كل شئ ويسمعه.

إنه قادر على تحليل شخصيات القصة بكل حرية «ففی هذا الأسلوب يستطيع

الراوى أن ينفذ إلى أعماق أفكار الشخصيات وأذهانها وأن يظهر التعقيدات التى تسود الفعل القصصى. إن بإمكانه أن يوجز الكلام إذ اقتضى الأمر ذلك كما أن بإمكانه أن يسهب فى الكلام. إنه عالم بكل شئ ويستطيع أن يظهر أشياء لا تعرفها الشخصيات أبدا.» (مارتين، ١٩٨٩م: ٩٧)

الراوى الغائب المحدود (العالم الكل المحدود) (Limited omniscient Point of View)

«ففى هذا الاسلوب يتحدث الراوى من وجهة نظر إحدى شخصيات القصة ويوجه أعمالها وأفكارها من الخارج. إن وجهة نظر العالم الكل المحدود يعد من ابتكارات هنرى جيمز. الذى كان يطلق عليه اسم "مركز مرآة اللاوعى".» (داد، ٢٠٠٦م: ٢٦٠) وقد تكون القصة على لسان هذا الراوى تقريرا عما شاهده بنفسه أو ما نقله شهود عيان له فهو لا يدخل أفكاره فى تقريره وهذا ما يطلق عليه "الراوى المحايد أو شاهد عيان".

يرى رولان بارت فى كتابه "نقطة الصفر فى النص" أن الراوى الغائب هو الوسيلة الأولى لمواجهة الكاتب مع العالم ويراه فعلا إنسانيا يربط الحياة بالتاريخ: «فالراوى الغائب لكونه مندوبا وضعيا مطلقا، فإنه يستطيع أن يجذب إليه اكثر الكتّاب تحفظا وأكثرهم تفاؤلا كما يجذب إليه من يعتبرون هذا العقد ضروريا لإثراء آثارهم. وعلى كل حال فإن الراوى الغائب يعتبر رمزا للاتصال المعقول بين المجتمع والكاتب.» (بارت، ٢٠٠٨م: ٥٩و٥٨)

الراوى المتكلم

«يتم سرد القصة فى هذا الأسلوب بواسطة أحد شخوص القصة وبأسلوب المتكلم (أنا السردية) ويجوز أن تكون (أنا السردية) إحدى الشخصيات الأصلية أو الفرعية. ويطلق على الشخصية الأصلية (الراوى البطل) وعلى الشخصية الفرعية (الراوى المراقب).» (ميرصادقى، ١٩٩٧م: ٣٩٥)

إن من ميزات وجهة النظر هذه أنها تزيد من البعد الواقعى للقصة غير أن هذا الأمر يظل محدودا إذ إن الراوى غير قادر على الحديث عن آراء الآخرين عن شخصه وعن ميزاته هو.

الراوى فى قصة خسرو وشيرين

إن وجهة النظر فى سرد قصة شيرين وفرهاد هى رواية العالم الكل بمعنى أن الراوى عالم بجميع أفكار الأبطال وأعمالهم. ويستخدم الراوى أسلوبا غير شخصى (Impersond) أى إنه لا يطرح تفاسيره ومعتقداته الشخصية كما يتجنب إصدار الحكم بل يكتفى بعرض تقرير عن الأحداث والأفعال. ويذكر نظامى أن هذا الراوى العالم الكل هو «المتحدث الشيخ الكبير» ويقول فى البيت الأول من القصة:

چنین گفت آن سخن گوی کهن زاد　　که بودش داستانهای کهن یاد

(خسرو و شيرين: ٥٧١)

- لقد روى المتحدث الشيخ الكبير الذى كان يتذكر القصص القديمة

(خسرو وشيرين: ٥٧١)

ولا شك فى أن هذا الأسلوب كان شائعا فى سرد الدواوين القديمة إذ نلاحظ ذلك بشكل واضح فى الشاهنامة للفردوسى. إن هذا الراوى يقوم بعرض تقرير عن جميع الأعمال والأحداث فى قصة خسرو وشيرين ويصف جميع الحالات والأحاسيس كما يقوم بتوصيف جمال المظهر ولكنه لكى يبق القارئ فى مرحلة العقدة فى القصة فإنه يترك تقديم التفسير الشخصى وكأنه يترك الحكم للمخاطبين.

الراوى فى قصة ليلى ومجنون

تمتاز هذه القصة كنظيرتها خسرو وشيرين باستخدام الراوى العالم الكل والذى يسميه نظامى فى بداية القصة "راوى القصة".

گوینده داستان چنین گفت　　آن لحظه که در این سخن سفت

(ليلى و مجنون: ٨٠٥)

- لقد روى راوى القصة عندما نظم لؤلؤ هذا السمط

(ليلى ومجنون: ٨٠٥)

إن الراوى فى قصة ليلى ومجنون هو الآخر غير معنى بإدخال تفاسيره ومعتقداته الشخصية غير أنه يبدى رأيه عن الحب وحالاته وأحاسيس ليلى ومجنون عند الحديث

عن آهات مجنون وبكائه عند اكتوائه بنار الحبّ. فعلى سبيل المثال يقول عن حالات ليلى:

می‌رفت نهفته بر سر بام — نظاره کنان ز صبح تا شام
تا مجنون را چگونه بیند — با او نفسی کجا نشیند
او را به کدام دیده جوید — با او غم دل چگونه گوید
از بیم رقیب و ترس بدخواه — پوشیده بنیم شب زدی آه
چون شمع به زهر خنده می‌زیست — شیرین خندید و تلخ بگریست
گل را به سرشک می‌خراشید — وز چوب رفیق می‌تراشید
می‌سوخت به آتش جدایی — نه دود در او نه روشنایی
آیینه درد پیش می‌داشت — مونس زخیال خویش می‌داشت
پیدا شغبی چو باد می‌کرد — پنهان جگری چو خاک می‌خورد
جز سایه نبود پرده‌دارش — جز پرده کسی نه غمگسارش

- كانت تختفي فوق السطح لتنظر من هناك منذ الصباح حتى المساء
- لتجد طريقا للقاء مجنون أو الجلوس معه ساعة
- وكيف تستطيع أن تشاهده وأن تبثه شكواها
- فقد كانت تخاف المنافس والعدو فحتى تأوهاتها كانت خفية عند منتصف الليل
- وكانت تعيش كالشمعة بضحكة مريرة ضحكة كانت أمر من البكاء
- كانت دموعها تجري على التراب وكانت تنحت من الخشب شكل الرفيق
- كانت تحترق بنار الفراق فلا كان فيها دخان ولا نور
- كانت مرآتها الالم ومؤنسها خيال الحبيب
- إنها كانت تصيح كالريح من الحزن وكانت تشتعل النيران بقلبها
- فلم يكن لها حاجب ولا ستر غير الظلال ولامؤنس لها غير الوحدة

(ليلى ومجنون: ١٤٠١ – ١٤١١)

إن الجدول التالي يظهر الميزات والعناصر السردية في القصتين ويعقد مقارنة بينهما في النصين.

النصان / العناصر السردية	خسرو وشيرين	ليلى و مجنون
الحبكة	حبكة محكمة البناء ذات التشابكات والعقد والحلول المتتالية مبنية على السببية وممتدة زمنيا.	حبكة محكمة البناء بتشابكات وعقد محدودة دون حل مبنية على السببية وممتدة زمنياً.
الشخصيات	الشخصيات المؤثرة والفاعلة: القصة ذات شخصيات متنوعة مؤثرة في المسار السردي، الأبطال: (خسرو وشيرين) الشخصيات المساعدة والكريمة: (شابور ومهين بانو). الشخصيات المضادة للأبطال والفاسدة: شيرويه. الشخصية المنفعلة والمتأثرة: (الضحية): فرهاد.	القصة ذات شخصيات محدودة وغير مؤثرة على مسارها. الشخصيات المؤثرة والفاعلة: والد مجنون ونوفل وابن سلام الشخصيات المنفعلة والمتأثرة: ليلى ومجنون.
الراوي – وجهة النظر	إن الراوي (وجهة النظر) هي بأسلوب العالم الكل ويدعى المتحدث (الشيخ الكبير). إن الراوي مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستفيد من الأسلوب غير الشخصي ويقوم بنقل الأحداث إلى القارئ كتقرير ويتجنب طرح التفاسير والمعتقدات الشخصية وإصدار الحكم.	إن الراوي (وجهة النظر) هي بأسلوب العالم الكل ويدع (راوي القصة). إن الراوي مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستخدم الأسلوب غير الشخصي ويقوم بنقل الأفعال والأحداث إلى القارئ كتقرير.

النتيجة

إن المتأمل في منظومات نظامي الغنائي يجد أن آثاره تتمتع ببنية سردية محكمة بالإضافة إلى تمتعها بالتعابير والأوصاف التي يقل نظيرها مما جعل كلامه خلابا رائعا.

إن أسلوب عرض الأحداث ونوعية التعبير والزمن والمكان والشخصيات والأحداث والعقد أثناء القصة يدل جميعا على أن آثاره تمتاز بحبكة محكمة البناء.

كان الهدف من هذه الدراسة تسليط الضوء على البنية السرديه لديواني خسرو وشيرين وليلى ومجنون من خلال تحليل بنية العناصر والوحدات القصصية فيهما

لنقدهما بشكل دقيق من خلال العناصر السردية كالحبكة والراوى والالتزام بالزمن و... حتى نعرف فى نهاية المطاف كيف استطاع نظامى باستخدام الأصول القصصية وخلق الأدوار لكل شخصية أن يرسم الأحداث والبنية القصصية عبر العقد المتتالية فى أعمال الشخصيات وأن يبدأ مسار القصة من مقدمة ثم وصلها إلى نهاية عبر مراحل عدة. إن هذين الديوانين الرومانسيين يظهران لنا ثقافتين وعقيدتين مختلفتين، إن ديوان خسرو وشيرين يمثل الحيوية الكبيرتين لتلك البيئة الميتة وتخرجها عن حالة السكون والرتابة التى تعد من مقتضيات الصحراء. ولكون نظامى قد فر ايران ما قبل الإسلام ويعرض صورة عن التقاليد والسنن عند الملوك الساسانيين كما أن ديوان ليلى ومجنون يمثل الحياة القبلية ويعرض صورة عن الرمال والصحراء والتقاليد البدوية الخشنه. إن نهاية القصتين مأساوية ففى إحداهما نجد أن الأساس على الاختيار كما أن الثانية يسودها الجبر والتسيير. إن أساس القصة فى ليلى ومجنون هو البيئة العربية المتمثلة فى الصراعات القبلية والحب المصاحب للعنف والحرمان.

غير أن المشاهد التى يخلقها نظامى فى سفره تمنح الحركة وعلى نفسه فى قصة ليلى ومجنون الالتزام بترجمة الحكايات العربية إلى الفارسية فإن النص خال من التفاصيل الكثيرة. وإن المضامين الشعرية تنصّب على مناجاة العاشقين لله خالق الأرض والسماء. وبمقارنة بين هذه القصة وبين خسرو وشيرين وهفت بيكر نجد أن سعة الخيال وتفصيل القول فيها أكثر بكثير من ليلى ومجنون ولعل السبب فى ذلك وصف مشاهد القصة فى قلب صحراء الحجاز والبادية وخيام البدو البعيدة عن أجواء القصور والحدائق ومجالس الاحتفالات والسهرات.

إن استخدام النص على هذه الشاكلة يعد تحليلا شكلانيا للنص وهو الوصول إلى مضمون النص عبر بنيته. إن لغة نظامى الشعرية لغة تصويرية حيث نجد نظامى يستخدم بنية سردية مناسبة للموضوع كما أنه يستخدم العناصر اللازمة فى كل أثر من مثل وصف مجالس السهرات واللهو والفرح والبناء والعزف عند الشخصيات ويقوم بمزج أدائها باستخدام التمهيدات اللغوية للمفردات بحيث يشعر القارئ باللذة والمتعة من المضمون كما يشعر بالبنية السردية المحكمة فى الأثر.

المصادر والمراجع

أحمدی، بابک. ۲۰۰۷م. ساختار و تأويل متن. الطبعة التاسعة.طهران: مركز.

أخوت، أحمد. ۱۹۹۲م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولی. أصبهان: فردا.

بارت، رولان. ۱۹۹۹م. درجهی صفر نوشتار. المترجم: شيرين دخت دقيقيان. الطبعة الثانية. طهران: هرمز.

براد بری، مالكوم. ۲۰۰۷م. جهان مدرن و ده نويسنده بزرگ. المترجم: فرزانه قوجلو. الطبعة الثالثة. طهران: چشمه.

پراپ، ولاديمير. ۲۰۰۷م. ريختشناسی قصههای پريان. المترجم: فريدون بدرهای. الطبعة الأولی. طهران: طوس.

تودروف، تزوتان. ۲۰۰۳م. بوطيقای ساختارگرا. المترجم: محمد نبوی. الطبعة الثانية.طهران: آگه.

تولان، مايكل جی. ۲۰۰٤م. درآمدی نقادانه و زبان شناختی در روايت. المترجم: ابوالفضل حری. الطبعة الأولی. بنياد سينمايی فارابی.

ثروت، منصور. ۱۹۹۱م. يادگار گنبد دوار. اميركبير. الطبعة الأولی. طهران: بينا.

حميديان، سعيد. ۱۹۹٤م. آرمان شهر زيبايی. الطبعة الأولی. طهران: نشر قطره.

داد، سيما. ۲۰۰٦م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. الطبعة الثالثة. طهران: مرواريد.

زرين‌كوب، عبدالحسين. ۲۰۰٦م. ارسطو و فن شعر. الطبعة الخامسة. طهران: امير كبير.

فعلهگری، مرضيه. ۲۰۰۸م. بررسی عناصر داستان در آثار نظامی. همدان: حوزه هنری.

گنجوی، نظامی. ۲۰۱۰م. خمسة (استناداً إلی مخطوطة وحيد دستگردی باهتمام سعيد حميديان). الطبعة الرابعة. طهران: نشر قطره.

ـــــــ. ۲۰۰٦م. ليلی ومجنون. تصحيح برات زنجانی. الطبعة الأولی. طهران: مؤسسة النشر والطباعة جامعة طهران.

مارتين، والاس. ۲۰۰۷م. نظريه های روايت. المترجم: محمد شهبا. الطبعة الثانية. طهران: ترمه.

ميرقادری، جمال. ۱۹۹۷م. عناصر داستان. الطبعة الثالثة. طهران: سخن.

وبستر، راجر. ۲۰۰۳م. پيش درآمدی بر مطالعهی ادبی. المترجم: الهه دهنوی روزنگار. الطبعة الأولی. لامک: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ۱۳۹۲ش/أيلول ۲۰۱۳م
صص ۱۳۰ ـ ۱۱۱

دراسة شكلانية لخطبة الولاية للإمام على(ع)

حميد احمديان*
على سعيداوى**

الملخص

يعالج هذا المقال خطبة الولاية للإمام على عليه السلام وفقا لنظريات الشكلانيين أمثال ياكوبسن وفيكتور شكلوفسكى. يرى الشكلانيون أنّ الشكل هو الذى يحدد المعنى والمفهوم للنص. فى هذا المقال قمنا بدراسة خطبة الولاية للإمام على(ع) وعالجناها من الناحية اللغوية والصوتية وكشفنا فيها الصور البيانية مستعينين بالقواعد والأصول التى قدمها الشكلانيون لدراسة النصوص الأدبية، وقد بلغنا نتائج ربما لم نكن نتوصل إليها لو كنا قد نظرنا إلى هذه الخطبة بالمنظار الكلاسيكى للأدب. كما تبيّن لنا أنّ هناك بعض الأسرار والرموز البلاغية فى الروائع مثل كتاب نهج البلاغة لا تطال إليها أصول النقد القديم ولم تستطع أن تميط اللثام عنها، ولكن النقد الحديث ومنه الشكلانى بمقدوره أن يقوم بهذه المهمة وهذا ما بيناه فى هذا المقال. كلام الإمام على(ع) فى هذه الخطبة مبنى على التقابل والتضاد. تقابل "الأتقياء والفساق" و"الحق والباطل" و"الهدوء والضوضاء"، وهو تضاد قد شهده التأريخ الإسلامى منذ الأيام الأولى لخلافة الإمام(ع)، وقد عبر الإمام عن هذا التضاد ببيان رصين ولحن قوى وإحساس صادق وعاطفة مشبوبة ونغمة أخاذة باهرة تجلت من خلال نقدنا الشكلانى للخطبة.

الكلمات الدليلية: خطبة الولاية، النقد الشكلانى، الخصائص اللغوية، الخصائص الصوتية، التضاد، التقابل.

---

*. أستاد مساعد بجامعة أصفهان، إيران Ahmadian1776@yahoo.com
**. أستاذ مساعد بجامعة بوعلى سينا فى همذان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية ۱۳۱: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۱/۲۷ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۸/۱۹

المقدمة

كثيرا ما نسمع أن كلام الإمام على عليه السلام فى نهج البلاغة دون كلام الله عز وجلّ وفوق كلام البشر. لماذا؟ وما هى الخصائص التى تضمنها كلام الإمام حتى سمت به هذا السمو العالى؟ نرى الأساتذة اليوم فى الجامعات يتوسلون بالنقد الكلاسيكى ليستخرجوا الدرر من كلام الإمام، والحال أن أصول هذا النقد وأيضا أصول البلاغة القديمة عاجزة عن اكتناء الخصائص البلاغية فى النص لأن النقد القديم يدرس النصوص الأدبية عبر عناصر بلاغية مجزأة ولا يستطيع أن يقيم العلاقة بينها وبين المضمون الذى خلقته هذه العناصر، ومجرد الإشارة إلى المجاز أو الإستعارة المكنية أو الكناية أو التشبيه دون ربطها بالمعنى والمضمون لا توصلنا إلى غاية. ويبدو أن التوسل بنظريات الشكلانيين هى من أفضل الطرق لمعرفة الجوانب البلاغية الدقيقة فى كلام الإمام وتحليلها. وهذا لا يعنى أننا نحط من قيمة النقد القديم ونبخسه حقه بل ما نريده هو العثور على أفضل طريقة لدراسة النصوص الأدبية. كما لا ندعى أن نظرية الشكلانيين تستطيع استكشاف جميع الرموز والأسرار البلاغية الكامنة فى كلام الإمام عليه السلام لأنه فى بعض الأحيان يتجلى كلام الإمام كمعجزة يعجز الأديب عن سبر أغواره.

وفى هذا المقال قمنا بتحليل إحدى الخطب المعروفة للإمام – وهى خطبة الولاية – وفقا لنظريات الشكلانيين. يرى الشكلانيون أن الأشعار الغنائية القصيرة والموجزة هى أفضل الأنواع الأدبية للدراسات الشكلانية. (غرين، ١٣٧٦ش: ٩٠؛ پاينده، ١٣٨٢ش: ١٣٤) لأن الشكل له دور هام فى الشعر الغنائى، وإذا كان الشكلانيون يؤكدون على الشعر لا يدل ذلک على أنهم لا يولون النثر أى اهتمام ولكنهم يعتقدون أن الخيال لا يستطيع أن يحلق فى النثر كما نراه فى الشعر، وإن كانت هناک بعض القطعات النثرية لها ما للشعر الغنائى من أهمية من المنطلق الشكلانى. ويعتقد بعضهم أنه لا فرق هناک بين الشعر والنثر. على رأى الشكلانيين فى مكتب براغ أنه لا فرق بين الشعر والنثر إلا أن الشعر أكثر انسجاما والتناغم بين أجزائه أشد من النثر. (شميسا، ١٣٨٨ش: ١٧٧)

وخطبة الولاية للإمام على عليه السلام من النصوص النثرية التى تحتوى على ظرائف بلاغية دقيقة من الوجهة الشكلانية، فالخيال يسمو فيها والمفردات تتجلى فى

أروع الحلی والتناغم يبلغ الذروة فی الجمال، والسيد الرضی لا يحيد عن الصواب فی كلامه حين يقول فی وصف هذه الخطبة: إنّ فی هذا الكلام لأدنی من مواقع الإحسان، ما لا تبلغه مواقع الاستحسان. وإنّ حظ العجب منه أكثر من حظ العجب به وفيه مع الحال التی وصفها زوائد من الفصاحة لا يقوم به لسان ولا يطلع فجها إنسان ولا يعرف ما أقول إلا من ضرب فی هذه الصناعة بحق وجری فيها علی عرق وما يبلغها إلا العالمون. (شهيدی، ۱۳۷٤ش: ۱۸-۱۷)

وكذلک ابن ابی الحديد يعتقد أنّ: «هذه الخطبة من جلائل خطبه عليه السلام ومن مشهوراتها، قدّرها الناس كلّهم، وفيها زيادات حذفها الرضیّ، إمّا اختصاراً أو خوفاً من إيحاش السامعين.» (ابن أبی الحديد، ج۱، ۱۹٦٥م: ۲۷٥)

الشكلانية من المناهج الأدبية التی تعالج النصوص الأدبية من منظر لسانی ومن أهم المنظرين فی هذا المكتب هم رومن ياكوبسن[۱] وفيكتور شكلوفسكی[۲] وبوريس ايخنباوم[۳]. يری هؤلاء أنّ الأثر الأدبی محض شكل ويجب أن يدرس من الناحية الشكلية فقط لا المحتوی الأدبی وهم فی الواقع لا يوافقون علی تقسيم النص الأدبی إلی صورة ومعنی ويقولون إن كان المعنی يعبر عن الأحاسيس والأفكار والعواطف فهذه كلها نستطيع أن نعثر عليها فی العناصر اللسانية. (شميسا، ۱۳۸۸ش: ۱٦۲)

ومن جانب آخر، فإن الشكل لا يعنی عندهم الوزن أو القافية أو الصورة العينية للنص بل مفهوم الشكل عندهم واسع يشمل جميع العناصر الأدبية كالمفردات والتشابيه والاستعارات والموسيقی و... . ويتشكل المعنی أو المحتوی عندهم من مجموع هذه

---

۱. رومن ياكوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹٦م) لغوی وأديب روسی، خبير ومنظّر فی النقد الأدبی ومعرفة الأساطير الأدبية. أسّس "حلقة موسكو اللغوية" سنة ۱۹۱٥م وله دور بارز فی تأسيس الشكلانية الروسية. بعد أن مارس الماركسيون الضغوط علی الشكلانيين غادر ياكوبسن روسيا إلی تُشكوسلوفاكيا وبعد أن احتل الألمانُ تُشكَوسلوفاكيا غادرها ياكوبسن إلی إمريكا واشتغل هناک بالتدريس إلی أواخر عمره. يعتبر ياكوبسن أبرز ناقد شكلانی.

۲. فيكتور شكلوفسكی أبرز ناقد شكلانی بعد ياكوبسن. اشتهر بين الشكلانيين بعد نشره كتاب "ثورة الكلمات" سنة ۱۹۱٤م ومجموعة من المقالات تحت عنوان "حول نظرية لغة الشعر" (۱۹۱٦م). أشهر كتبه "الفن تقنية" سنة ۱۹۱۷م.

۳. بوريس ايخنباوم من أبرز الشكلانيين ولد سنة ۱۸۸٦م وتوفی سنة ۱۹٥۹م.

العناصر كلها.

يرى الشكلانيون أنّ الشـكل هو ترجمان المعنى ولهذا فالنقد الشكلانى لايعنى عدم الاعتناء بالمعنى أو أنه يقع فى المرتبة الثانية بل إنّ طريقتهم للوصول إلى المحتوى تختلف عن المناهج الأخرى. فإنّ الشكلانيين يعتقدون أنّ العوامل الخارجية كالتأريخ والسيرة لا علاقة لها فى دراسة النصوص.

إذن وفقا لهذه النظرية، لو أردنا أن ندرس لغة الشـعر والعناصر التى تتشـكل منها يجـب أن ندرسـها فى بنائها الكلـى والعلائق التى بينها، لأننا لو درسـنا هذه العناصر منفصلة بعضها عن البعض الآخر لحوّلنا الشـعر إلى جسد ميت لا حياة فيه وهدمنا كل ما فيه من جمال وروعة.

يرى رومن ياكوبسن أنّ كيفية الأثر الأدبى مرهونة فى شكله وبنائه ويعتقد أن الأثر الأدبى وخاصة الشـعر لم يكن إلا بنـاء وصورة. ولهذا لانسـتطيع أن نميّز الصورة عن المحتوى فى الأثر الأدبى. يعتقد ياكوبسـن أنّ رسالة الشعر تتجلى فى الصورة الشعرية، وانسجام العناصر الأدبية، وارتباط بعضها ببعض، وهذا الانسجام وهذه العناصر ليست إلّا المعنى والمضمون. (علوى مقدم، ۱۳۷۷ش: ۱۸٦-۱۸٥)

على سـبيل المثال أننا لو عاينا بناء أنشـأته يد معمار ماهر نرى أنّ الأجزاء التى قد تشكل منها كالآجر والإسمنت والجص والشبابيک والأبواب وغيرها وقد وضع كل جزء فى مكانه المناسب وهو يخلق تناغما وانسجاما مع الأجزاء الأخرى بحيث لو فصلناه عنها لزال ذلک التناغم والانسجام ولا يمتّع عينَ الناظر إذا شاهده. إذن فكل جزء يلعب دورا فى البناء الكلى وله أثر فى المتعة التى يشـعر بها المشـاهد وهذا أيضا يصدق على الأثر الفنى تماما، أى أجزائه يدعم بعضها البعض. (شايگان‌فر، ۱۳۸٦ش: ٤٥)

وفى هذا المقال سـنقوم بدراسـة خطبة الولاية للإمام على عليه السلام التى بنيت على التقابل والتضاد وسـنبين كيف جعل الإمام - عليه السـلام - العناصر الأدبية فى هذه الخطبة كبناء منسجم متلاحم ليبعث فى كلامه الجمال والجلال فى آن معا.

هناک منهج نقدى يسـمّى البنيوية، تعود جذوره إلى الشـكلانيين؛ فلهذا نرى بعض منظرّى البنيويّة أنفسـهم فى الشـكلانية مثل رومن ياكوبسـن، ولكن ما نقصده هنا هو

المنهج الشــكلانىّ الذى يدرس العناصر الأدبية فى نص واحد ويبين الدور الذى لعبته هــذه العناصر فى خلق المضمون، ولا نعنى به البنيوية التى تحاول دراســة مجموعة من النصوص ثم كشف العناصر المشتركة فيها كما فعل فلاديمير بروب فى دراسته لمئة قصة روسية.

يعتقــد البنيويون أنَّ الأعمال المتشــابهة فى المضمــون _ ذات المضمون الواحد _ تشكّل شــبكة وبنية عميقة يمكن كشــفها من خلال التحليل البنيوىّ للنص. على سبيل المثال إذا قرأنا خمسين قصة من القصص التى تعالج قضية الفقر أو الظلم أو المرأة نجد أن جميع هذه القصص لها خطوط رئيسية وبنى تحتية واحدة وإنما تختلف باختلاف الأبطال والمكان والزمان ونوع الحوار أمّا البنية فى جميع القصص فهى تتكرّر.

إذن فالتحليــل البنيــوىّ يبيّن لنــا الوحدة البنيوية فى النصــوص ثم يجعلنا أن نرى مجموعة من القصص أو النصوص كبناء منسجم تتحكّم فيه الوحدة العضوية. نذكر مثالاً ليــزداد هذا المعنى وضوحاً: إذا قرأنــا قصص التوابين مثل فضيل بن عياض أو عبدالله بن مبارک أو بشر الحافى نجد هذه القصص تتكوّن من العناصر التالية:

١- أن التائب قبل توبته كان مذنباً خمّاراً أو لصاً فتّاكاً.

٢- هناک علّة تسبّب تنبّه التائب.

٣- يصبح التائب من خيرة المؤمنين والأتقياء.

وإذا توســعنا فى هذه القصص وألقينا نظرة إلى قصص التوابين فى العالم نجد نفس البنية التى شرحناها. (شميسا، ١٣٨٨ش: ١٩٨-١٩٧)

خلفية البحث

بما أنّ المنهج الشــكلانى يُعدّ مــن المناهج الحديثة فى العــالم العربى فلم أعثر على كتــابٍ أو مقــال باللغة العربية قام بنقد شــكلانى لخطبة من نهــج البلاغة أو نص أدبى آخر، وأكثر المصادر العربية والفارسية التى عالجت الشكلانية ذكرت أمثلتها من الأدب الغربىّ ولكنّ المقالات الفارسية التالية درست بعض النصوص الأدبية الفارسية دراسة شكلانية:

۱. «ساختار، صورت و مفهوم در شعر، رهيافتی صورتگرايانه به غزلواره ۳۹ أثر سرفيليپ سيدنی»، عباس إبراهيمی، مجله جامعة اصفهان، الشتاء ۱۳۷٤ش.

۲. «بررسی يکی از اشعار پروين اعتصامی بر اساس نظريه‌های ساختاری»، مهوش قويمی ونرگس هوشمند، مجله پژوهش زبانهای خارجی، العدد ۳۸، الصيف ۱۳۸٦ش. يبدو من العنوان أنّ هذه المقالة نقد بنيویّ ولكن القارئ بعد قراءة المقالة يعرف أنها دراسة شكلانية.

۳. «تبلور مضمون شعر در شکل آن (نگاهی به شعر دريا سروده شفيعی کدکنی)»، حسين پاينده، مجله کلک، العدد ۱۱-۱۲، بهمن و اسفند ۱۳٦۹ش.

٤. «تباين و تنش در ساختار شعر "نشانی" سهراب سپهری»، حسين پاينده. هذه المقالة طبعت في موضعين:

۱. فی كتاب "نقد ادبی و دموکراسی"، حسين پاينده، ط ۲، انتشارات نيلوفر، ۱۳۸۸ش.

۲. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تبريز، العدد ۱۹۲، الخريف ۱۳۸۳ش.

مضمون الخطبة

قد فصلت فترة غير قصيرة بين وفات الرسول صلى الله عليه آله وسلم وجلوس الإمام علی عليه السلام علی مسند الخلافة ويبدو أن كل شیء قد انقلب رأسا على عقب. بعض أصحاب النبی الذين حاربوا فی رحابه قد تحولوا إلى تجار يكدسون الأموال فی بيوتهم ويحفلون بلذائذ الدنيا، وقد انقلب الجهاد عندهم إلى احتلال البلدان المجاورة، وبيت المال كان يشرف عليه رجال كمروان بن الحكم، والأتقياء قبعوا فی البيوت والفجار أخذوا بزمام الأمور. يحكم معاوية فی الشام ويستشير فی حكمه فئة مرتزقة لا دين لها والشبهات تسيطر على المجتمع ويظهر الباطل فی صورة الحق والحق فی صورة الباطل. سميت التقوى جبنا والارتزاق بالدين همة. وفی هذه الأحوال التی تجول فيها الشبهات وتصول فی المجتمع لابد أن تقع الخصومة والعداوة بين الفريقين وفی مثل هذه الظروف تسلّم الإمام زمام الخلافة. وما إن أصبح إماما للمسلمين حتى

رقى المنبر وألقى هذه الخطبة الهائجة، الثائرة، خطبة يتجلى فى شكلها التضاد والتقابل.

ذكرنا سابقا أنّ هذه الخطبة تبتنى على التقابل والتضاد. فمنذ العبارات الأولى نرى التقوى تقف أمام الشهوات وتقابلها، والأتقياء يصطفون مقابل المفسدين كما نلاحظ ذلك فى عبارات عديدة من هذه الخطبة وهو الأساس الذى ابتنت عليه الخطبة. وهذا التضاد هو نفسه ما حدث إبان خلافة الإمام على عليه السلام وجعل البلاد الإسلامية تغلى وتفور والإمام قد لاحظ ذلك بنظرة ثاقبة وتنبأ بما سيؤول إليه المجتمع الإسلامى.

فى ما يلى سنذكر نص الخطبة ثم نقوم بدراستها من منطلق شكلانى (Form).

«ذِمَّتِى بِما أَقُولُ رَهِينَةٌ، وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ، إنَّ مَنْ صَرَّحَتْ لَهُ الْعِبَرُ، عَمَّا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْمَثُلاتِ حَجَزَتْهُ التَّقْوى عَن تَقَحُّم الشُّبُهاتِ، أَلاَ وإنَّ بَلِيَّتَكُمْ قَدْ عَادَتْ كَهَيْئَتِها يَوْم بَعَثَ اللهُ نَبِيَّكُم صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وآله. والَّذى بَعَثَهُ بِالْحَقِّ لَتَبَلْبَلُنَّ بَلْبَلَةً، وَلَتُغَرْبَلُنَّ غَرْبَلَة، ولَتُساطُن سَوْط الْقِدْر، حتى يَعُودَ أَسْفَلَكُمْ أَعْلاكَمْ، وَأَعْلاكُمْ أَسْفَلَكُمْ، ولَيَسْبقَنَّ سابِقُونَ كانُوا قَصَّرُوا، ولَيَقْصُرَنَّ سَبَّاقُونَ كَانُوا سَبَقُوا، وَاللهِ مَا كَتَمْتُ وشْمة، ولاَ كَذَبْتُ كِذْبة، وَلَقَدْ نُبِّئْتُ بِهذَا الْمَقَامِ وَهَذا الْيَوْمِ، أَلاَ وإِنَّ الخَطَايا خَيْلٌ شُمُسٌ حُمِلَ عَلَيْها أَهْلُها وَخُلِعَتْ لُجُمُها، فَتَقَحَّمَتْ بِهِمْ فِى النّارِ، أَلاَ وإِنَّ التَّقْوَى مَطَايا ذُلُلٌ حُمِلَ عَلَيْها أَهْلُها وأُعْطُوا أَزِمَّتَها، فَأَوْرَدَتْهُمُ الْجَنَّةَ. حَقٌّ وباطِلٌ، وَلِكُلٍّ أَهْلٌ، فَلَئِنْ أَمِرَ الْباطِلُ لَقَدِيماً فَعَلَ، وَلَئِنْ قَلَّ الْحَقُّ فَلَرُبَّما وَلَعَلَّ، وَلَقَلَّما أَدْبَرَ شَىءٌ فَأَقْبَلَ.» (شهيدى، ١٣٧٤ش: ١٧)

الخصائص النحوية

تحتوى هذه الخطبة على ١٥ أو ١٧ جملة وجميعها إما تبدأ بقسم أو بكلمات تدل على التأكيد نحو: "والذى بعثه بالحق" أو بحروف تدل على ذلك مثل "إنّ" و"ألا" و"لام التأكيد" و"نون التأكيد" و"المفعول المطلق التأكيدى" وهى جميعا تدل على التضاد والنزاع القطعى الذى سيحدث لا محالة بين فريقين من المسلمين.

وما حدث إبان خلافة الإمام من اصطفاف المسلمين وجها لوجه فى حرب ضارية ما كان لها نظير فى التأريخ الإسلامى. وهذا لم يستطع أن ينبىء عنه أو يخبر به إلا رجل عارف بأحوال المجتمع الإسلامى كالإمام على عليه السلام ولهذا أخذ يردف الكلمات

التأكيدية بلحن غاضب، وتحدث إلى الناس بما سيحدث فى المستقبل القريب وإن كانت هذه المؤكدات أيضا تدل على أن مخاطبى الإمام كانوا أناسا خاملين لا يشعرون بشيء مما يحدث حولهم فكيف أن يتنبأوا بما سيحدث فى المستقبل. وإذا نظرنا إلى هذه الجمل المؤكدة من منطلق نفسانى ربما هى ترسم باطن الأشخاص فى ذلک الأوان، بأنهم كانوا يظنــون أن كل ما يقوله الإمام (ع) هــو كلام مختلق لا حقيقة له. فلهذا اضطر الإمام أن يرهن ذمته منذ البداية ويقسم لهم بذمته أن ما سيقوله لا بد من وقوعه.

ثورة الكلمات

يرى الشــكلانيون أن الكلمــة هى التى تمنح النص الخصائــص الأدبية وتقدر على إيجاد الثورة، فلهذا يقول الشــاعر الفرنســى مالارمه: «إن الشعر لا يكتب بالأفكار بل بالكلمات.» (بركات والســيد، ۲۰۰٤م: ۱۹۲) ويعتقد شكلوفسكى أن الكلمات ليست وســيلة لبيان الأفكار والمعانى بل هى المــادة الأصلية التى يتجليان فيه. (علوى مقدم، ۱۳۷۷ش: ۷۳)

وأطلق أحد الشــكلانيين على الشعر "عنوان ثورة الكلمات" وأصاب فى هذا قلبَ الحقيقة. لأن الكلمات التى نســتخدمها فى محاوراتنا اليومية ميتة ليس فيها شــيء من الحيويــة، ولا تلفــت أنظارنا أبدا. ولكــن قليلا من التغيير الذى يحــدث فيها فى البناء الشعرى يعيد لها الحياة، وكلمة واحدة عندما تقع فى بؤرة الشعر تحيى جميع من حولها. (شفيعى كدكنى، ۱۳۵۸ش: ۱۳)

وإذا كان استخدامنا لمصطلح ثورة الكلمات للنصوص الأدبية فيه شيء من التسامح، إلا أن اســتخدامه لهذه الخطبة حقيقة أدبية تتجلى فى جميع مفرداتها. يقول غلامحســين يوســفى: ربما نقرأ شــعرا تلتحم فيه الصور التعبيرية بالمضامين وكأنها شــيء واحد لا نستطيع أن نفصل بعضها عن بعض. (يوسفى، ۱۳۷۱ش: ۷۲٦) وكلام يوسفى هذا يصدق تماما على خطبة الإمام هذه. لأن الكلمات فيها تلتحم بالمضامين حتى أننا لا نستطيع أن نتخلى عن أى لفظ من ألفاظها أو أن نحوّل كلمة من جملة إلى جملة أخرى.

وأوّل كلمــة تنطلــق من هذه الخطبة صارخة فى وجــوه المخاطبين هى كلمة "تقحّم

الشبهات". هذه الكلمة ترادف "الورود" أو "الدخول" ولكن شتّان ما بين هاتين الكلمتين ومـا بين كلمة "تقحم". ولو بحثنا فی جميع المفـردات المرادفة لها لم نعثر علی كلمة تدلّ علـی الخوف والهلع والظلام المستـتر فيها. "القحمة" معناها السـواد والظلام والمهلكة و"قاحم" صفة لشـیء يشتدّ فيه السواد. و«قحم الرجل فی الأمر واقتحم وانقحم: رمی بنفسـه فيه من غير رويّة. واقتحم الإنسـان الأمر العظيم وتقحّمه أی: رمی بنفسـه فی معاظـم عذابها، والقحم الأمور العظام التی لا يركبهـا كل أحد. وقال أبوزيد الكلابی: القحم: المهالک.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة قحم)

وكل أمرٍ شـديد حالک ومخيف يسميه العرب قحمة. «فالقحمة الاقتحام فی الشیء والمهلكة والسـنة الشديدة والقحط. وقُحَمُ الطريق: مصاعبه.» (الفيروزآبادی، ٢٠٠٨م: مادة قحم) و«كل أمر شاق من الأمور المعطلة والحروب والديون فهی قحم.» (الزبيدی، ١٤٠٦ق: مادة قحم) وسُمِّيَت الذنوب العظام بالمقحمات «وفی حديث ابن مسـعود: مَن لَقِیَ الله لا يشرک به شيئاً غفر له المقحمات: أی الذنوب العظام التی تُقْحِم أصحابها فی النار أی تلقيهم فيها.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة قحم)

ولو وضعنا هذه الكلمة إلی جانب "الشبهة" وهی تدلّ علی الإبهام وعدم تمييز الشیء عن سـواه لظهر التلاحم والإنسجام الشـديد بين اللفظ والمعنی، بحيث أن عبارة "تقحم الشـبهات" تعرب عن الظلام المخيف والشبهات المهلكة التی سيتورط بها المسلمون فی المستقبل.

الكلمـة الأخری فی الخطبة هی كلمة "بلية". "البلية" بمعنی الاختبار فنقول: «أبليت فلاناً إذا اختبرته. وبلاه بالخير أو الشر بمعنی: امتحنه.» (الراغب الأصفهانی، ١٤٠٤ق؛ الطريحی ١٤٠٨ق: مادة بلی)

وسمّيت المصيبة والمحنة بالبلوی لأنها تختبر الإنسـان وفيهـا تعرف جواهر الرجال. و"البليّة" فی كلام الإمام علی(ع) تنبیء عن المصائب والمحن والفوضاء التی ستعمّ البلاد الإسلامية.

وألحـقَ الإمام كلمـة البلية بكلمة "بلبل" التی جاءت بعدهـا وهی بمعنی الاضطراب والافتراق حتی جعل الصورة تكتمل والوصف يبلغ القمة. وهذه الكلمة تدل بوضوح علی

ما سيؤول الناس إليه من اضطراب وحيرة وارتباک بسبب ما تورطوا فيه من شبهات. لأن "البلبلة" تنطوى على معنى التفرق والاختلاف وتوحى بالوسوسة والمرض والأحزان والهموم. فالبلبلة فى كتب اللغة بمعنى «تفريق الآراء وتبلبلت الألسن: اختلطت وبلبل القوم بلبلة وبلبالاً: حرّكهم وهيّجهم.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة بلبل) ويقال للذئب «البلبال، لأنه يُبلبل الغنم ويفرّقها. والبلية مبعث الوساوس والأحزان والشجون فهى «شدة الهمّ والحزن والوسواس فى الصدور.» (ابن عبّاد، ١٩٩٤م: مادة بلبل)

وفى هذه الأحوال يُعرف الرجال من أشباه الرجال ويُعرف الأتقياء من غيرهم ويتضح ذلک فى عبارة "لتغربلن غربلة". الغربلة بمعنى تنقية الحب ونحوه من الشوائب بالغربال ويقال: «غَربَل الشيءَ: نَخَلَه والغربال ما ينخل به.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة غربل)

وهذه المفردة كما توحى بالاختبار والتمييز تدل فى الوقت ذاته على التقاتل والتفاتک الذى سيطحن المسلمين طالما لم يذعنوا لخلافة الإمام ولم يلوذوا تحت لواء إمامته. جاء فى كتب اللغة: «غَربل القوم: قتلهم وطحنهم. وجاء فى الحديث: كيف بكم إذا كنتم فى زمانٍ يغربل الناس فيه غربلة. بمعنى يقتلون ويطحنون وقيل يذهب بخيارهم وتبقى أراذلهم.» (الفيروزآبادى، ٢٠٠٨م ؛ الزبيدى، ١٤٠٦ق: مادة غربل)

ولتغربلنّ: «يجوز أن يكون من الغِربال الذى يُغربَلُ به الدقيق، ويجوز أن يكون من غربلتُ اللحم، أى قطعته. فإن كان الأول كان له معنيان: أحدهما الاختلاط، لأنّ غربلة الدقيق تخلط بعضَه ببعض. والثانى أن يريد بذلک أنه يستخلص الصالح منكم من الفاسد، ويتميز كما يتميز الدقيق عند الغربلة من نخالته.» (ابن أبى الحديد، ج١، ١٩٦٥م: ٢٧٧)

وبعد ذلک استخدمت هذه الكلمة مجازا للناس لمعرفة الصالح منهم من الطالح وما يرمى إليه الرسول فى الحديث الذى سبق هو الفصل بين الصلحاء وغيرهم. وفى التمييز الذى يأتى من تقابل الفريقين سيتقدم رجال كانوا متأخرين ويتأخر أناس كانوا متقدمين. وقد استخدم الإمام اللغة والتراكيب النحوية ليعبر عن المعانى المكنونة فى نفسه، وفى النهاية استعان بالمجاز والاستعارة ليرسم تلک المعانى الانتزاعية فى أحسن صورة. وصناعة الطباق فى العبارة التالية "يعود أسفلكم أعلاكم وأعلاكم أسفلكم" جعل ذلک التضاد

والتقابل بين الفريقين محسوسا وملموسا لدى السامع أو القارئ وهي تقدم صورة رائعة لما سيبتلي به أصحاب النبي (ص) من بلايا تجعل عاليهم أسفلهم وأسفلهم عاليهم.

تنقسم هذه الخطبة إلى قسمين؛ القسم الأول يتحدث فيه الإمام عن السقوط في الشبهات وهي مانع كبير للوصول إلى التقوى والقسم الثاني وهو أصل كلام الإمام ويدور فيه الحديث عن الاضطراب والحيرة والفوضى والحروب والتقابل والتضاد وما سينتهي إليه أمر المسلمين. وفي النهاية، تحدث الإمام مرة أخرى عن التقوى كما جرى الحديث عنها في بداية الخطبة.

والتقوى في هذه الخطبة كلمة ينعكس أثرها في كلام الإمام من أوله إلى آخره وهي السبيل الوحيد للخروج من الشبهات وما يتعلق بها من آثام وما يقابل التقوى هي الخطايا وقد قارن بينهما الإمام ليعيدنا إلى التضاد الذي تحدث عنه في أواسط الخطبة.

وفي هذا المقطع،لم يتحدث الإمام عن التقوى والخطايا فقط وإنما نرى مشهدين بديعين لم يقدر على رسمهما إلا من اكتملت عنده ملكة الخطابة؛ ففي المشهد الأول نرى خيولا شُمسا قد انفلت اللجام من أيدي راكبيها وهي تعدو بهم لتوردهم نار جهنم.

كل كلمة في هذه الخطبة لها دور هام في بناء المشهد؛ فعبارة "خلعت لُجمها" تدل على خيول شمست وانفلت اللجام من أيدي راكبيها وهم يتوقعون السقوط في كل لحظة. كلمة الخيل في كلام العرب مأخوذة من الخيلاء بمعنى التكبر والنخوة والفخر. «الخيلاء التكبرّ [كأنّ الإنسان] يتخيل فضيلة تراءت في نفسه. وخايله بمعنى: "فاخره"، وتخايلوا: "تفاخروا".» (الراغب الأصفهاني، ١٤٠٤ق: مادة خيل) كما أن هذه الكلمة انضوت على معنى التلوّن. «فالخيل يدلّ على حركةٍ في تلوّنٍ، والمختال في مشيه يتلوّن في حركته.» (الفراهيدي، ١٤١٤ق: مادة خيل)

واقترنت هذه الكلمة بمفردة "شُمُس" وهي بدورها توحي بمعنى كان يتفرّسه أمير المؤمنين(ع) ويتنبّأ به ألا وهو عدم الاستقرار والجموح والشرود والعداوة التي سيتورّط بها المسلمون. "شُمُس" مفردها شَمُوس مثل رُسُل ورسُول. «دابة شموس وخيل شُمس: لا تكاد تستقر». وشُبِّهت هذه الخيول «بالشَمس لعدم استقرارها وحركتها المستمرة.» (ابن زكريا، ١٤١١ق؛ الراغب الأصفهاني، ١٤٠٤ق: مادة شمس)

واســتخدام الإمام للخيول الشُمس لم يأتِ عن صدفة وإنّما قصده الإمام (ع) قصداً. لأنّ هذه الخيول الشُــمس التي تتبختر بمشــيتها ولم تســتقر في حركتها لا بدّ وأن تمنع صاحبهــا من الركوب ثمّ تلقيه على وجهه. جاء في لغة العرب: «شَمَس الفرس شموســاً وشِماساً أي: شَردَت وجَمَحت ومنعت ظهرها.» (الجوهري، ١٩٨٧م؛ ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة شمس)

وأضف على هذا ما في هذا الكلمة من معنى العداوة وهي ما أُصِيبَ به المسلمون في مســتقبلهم. لأنّ: «شَمسَ له وشامسه وشمس له بمعنى: عانده وعاداه وأبدى له عداوته.» (ابن زكريا، ١٣٨٧ش؛ الفيروزآبادي، ٢٠٠٨م؛ الزبيدي، ١٤٠٦ق: مادة شمس)

فالمفــردات في هــذه العبارات قد التحم بعضها إلى بعض لترســم صورة مرعبة تملأ القلــوب خوفا وفزعا وهي تدلّ بمعانيها مفــردةً ومركبةً على البلبلة والاضطراب وعدم الاســتقرار والعداوة التي ستلحق بالمسلين إذا ما لم يتمسّــكوا بالتقوى وأوامرِ إمامهم عليه السلام.

وفي المشهد الثاني يرسم الإمام صورة جميلة رائعة خلابة ترتاح إليها النفوس وتلتذ لها المسامع ومما لا شك فيه أن روعة هذا المشهد تعود إلى الشكل [form] والأسلوب البياني الذي اتخذه الإمام. والمفردة التي تلفت الأنظار في هذا المشهد هي كلمة "مطايا" وجاءت في النص لتكون ضدا لكلمة "خيل". فالمطية أصلها من المطا بمعنى الظهر وهي الدابة التي يشــعر الراكــب بالراحة فوق ظهرها، بينما أنّ الخيل يبدو أنها مشــتقة من الخيــلاء وهو التكبر ومنهــا المختال وهي صفة للمتكبر الجاهــل. المطايا مفردها مطيّة والمطيّة هي الناقة المســرعة، وعلى الرغم من ســرعتها فإنما يجلّلها الهدوء والطمئنينة. «تقول العرب: تمطّى في مشــيته: تبختر وهو يتثاءب ويتمطّى.» (الزمخشــري، ١٣٩٠ق: مادة مطى)

و«المطيــة هي الناقة التي يُركــب مطاها أي ظهرها.» (ابن منظــور، ١٩٨٨م: مادة مطى) وهذا المعنى يعاكس معنى «الخيل» ويخالفه. هذا يدلّ على سرعة يخامرها الهُدوء وتلك تدلّ على الاضطراب وعدم الاستقرار.

و"ذلــل" جمع لكلمة ذلــول وهي الدابة التي تســير بهدوء واطمئنــان. اقتران هذه

الكلمة بكلمة المطايا أضفَت على الصورة معنى الانقياد والطاعة والرفق والرحمة والاطمئنان. قال الراغب: «ذلّت الدّابة بعد شماسٍ ذلّا وهي ذلول: ليست بصعبة.» (الراغب الأصفهاني، ١٤٠٤ق) «والناقة الذلولة هي المنقادة.» (الطريحي، ١٤٠٨ق؛ الفيروزآبادي، ٢٠٠٨م: مادة ذلل)

كما أنّ هذه الكلمة توحي بالرفق والرحمة التي سوف يفوز بها المتقون لأنّ الذل من معانيه: «الرفق والرحمة.» (ابن منظور، ١٩٨٨م؛ الزبيدي، ١٤٠٦ق: مادة ذلل)

وفيها معنى «الخضوع والطاعة واللين.» (المصدر نفسه) وكل هذه المعاني التي نتلمّسها في قوله «مطايا ذلل» تشير إلى مستقبل المتقين وما سيغشاهم من رحمة ورفق وهدوءٍ لما يبدونه من خضوعٍ وطاعةٍ لإمام المتقين أمير المؤمنين عليّ عليه السلام. ثم قال عليه السلام: "أعطوا أزمتها" أي أسلمت أزمة هذه المراكب الذلولة والهادئة إلى أيدي الأتقياء وإذا جمح المركوب فإن زمامه بيد الراكب. وفي النهاية يذكر الورود إلى الجنة ليكون مقارنا لتقحم النار وفاصلا بين الفريقين؛ فريق منتصر عزيز وفريق مهزوم ذليل.

انتقاء المفردات في هذه الخطبة يبدو في بعض الأحيان كالمعجزة لأن هذه الكلمات ترسم ما تتضمنه الخطبة من تضاد وتباين بين الفريقين. الفريق الأول قد امتلكه اليأس والخوف وهو مضطرب غير مستقر ونهايته الإنكباب في نار جهنم. والفريق الآخر فرح مسرور هادئ البال مطمئن الخاطر وفي النهاية تحتضنه جنة واسعة. وهذه التعابير البديعة الرائعة الساحرة هي من خصائص نهج البلاغة. وصح قول الشكلانيين: إنّ الأديب يصنع ثورة بانتقاء كلماته. «هذه الجمل تتلائم من حيث المعنى، وترمي إلى هدف واحد وهو اضطراب حال المسلمين بعد الإمام. واختلاط حابلهم بنابلهم، وتأخرهم عن الأمم ... وقد مرّ على المسلمين أدوار متقلبة ومتنوعة سوءاً وضعفاً، وأسوأها على الإطلاق ما هم عليه الآن، أنهم أذل الأمم، وأضعف الخلائق. والسرّ الأساسي _ فيما نعتقد _ هو أنّ الحكم ومركز القوة والقيادة في أيد أئمة خائنة، وإلى هذا أشار الإمام بقوله: "يعود أسفلكم أعلاكم، وأعلاكم أسفلكم" وعنه تتفرع بقية المساوئ كسيطرة الأعداء والأجانب، وظهور الدجالين والأدعياء، والتفرقة والشتات، وما إليه من التأخر والانحطاط. لقد كان فيما مضى أمم، وصاروا أثراً بعد عين، فهل يحيق بنا ما حاق بهم،

أو يتداركنا الله برحمته.» (مغنية، ۱۹۷۹م: ۱۳٤- ۱۳۳)

الصور البيانية

نقلنا في ما سبق قول الشريف الرضي - رضوان الله عليه - في فصاحة هذه الخطبة وبلاغتها حيث قال: «في الخطبة زوائد من الفصاحة لا يقوم به لسان ولا يطلع فجّها إنسان ولا يعرف ما أقول إلا من ضرب في هذه الصناعة بحق وجرى فيها على عرق وما يبلغها إلا العالمون.» (شهيدي، ۱۳۷٤ش: ۱۸-۱۷)

ولتبيين الصور البيانية في هذه الخطبة فإنّ لساني قاصر وقلمي عاجز لأنّي لست ممّن ضرب في هذا الصناعة بحق وجرى فيها على عرق ولكنّي أحاول الغور في بعض صورها البيانية لكشف صورها الفنية التي ساهمت في خلق مضمون الخطبة ألا وهو الفتنة التي أصيبَ بها المسلمون وكشّرت لهم عن أنيابها وأقحمتهم في الشبهات وحشرتهم في الظلمات. للكشف عن هذه الفتنة وحقيقتها لا يلوذ الإمام - عليه‌السلام - بالإطناب ولا يلجأ إلى التطويل بل مال إلى الاستعارة والتشبيه وعَرضَ أمامَنا مشهداً حياً كأنّنا نشاهد فيه تلك الفتنة ومهالكها الحالكة المظلمة التي ستطوي المسلمين في طياتها وتجعلهم على شفا حفرةٍ من النار كما كانوا قبل الإسلام.

استعارة البلية لهذه الحالة التي يعيشونها تكفي ليتدبر المسلمون حالتهم المزرية. فلن يسميَها الإمام حالة ولا قضية أو أشباهها بل استعار لها لفظة البلية ليذكرهم بتلك الحالة التي كانوا قد عاشوها قبل سنواتٍ في جاهليتهم.

«إنَّ بلية العرب التي كانت محيطة بهم يوم بعث الله نبيّه محمداً هي بلية الفرقة ومحنة الشحناء: حيث كانوا متناقضين متنافرين يدعو كل إلى عصبيته، وينادي نداء عشيرته يضرب بعضهم رقاب بعض: فتلك الحالة التي هي مهلكة الأمم قد صاروا إليها بعد مقتل عثمان: بعثت العداوات التي كان قد قتلها الدين، ونفخت روح الشحناء بين الأمويين والهاشميين.» (عبده، ج۱، لاتا: ٤۳)

بلية تشبه تلك البلية التي كانت يوم بعث الله نبيّه - صلّى الله عليه وآله وسلّم -. هذا التشبيه يطوي تاريخ الجاهلية بأسره وينصبه أمام السامع نصباً كأنّه يراه. "هيئة

يومَ بعث الله نبيّه" ليست مجرّد تعبير بل هي تاريخ قد عاشه المسلمون قبل البعثة. فهذه الفتنة هيأتها تشبه تلك الهيئة المرعبة التي أحسن الإمام في تسميتها: "بلية" قد ابتلى بها المسلمون.

ومثل هذه البلية لا شكَّ أنها ستتمخّض عن نتائج لا يحمد عقباها.لم يترك الإمام _ عليه السلام _ المشهد ولم يتقاعس في رسمه بل واصل استخدام الصور البيانية ليُكمل الصورة الفنية ليرسم لنا تلك النتائج التي سيؤول إليها المسلمون. فاستعارَ "البلبلة" للمسلمين بجامع الاضطراب والتفرق والتهيّج في كل منهما كما استعار "الغربلة" لهم بجامع الاختيار والتميز أو بجامع التقطيع في كل منهما على اختلاف في المعنى كما بيناه في ثورة الكلمات.

شبه الإمامُ المسلمينَ بشيءٍ يُبلبَل ويُفَرّق لأنَّ البلبلة تفرّق القوم وتحرّكهم وتهيّجهم وتبعث فيهم الشكوك والشبهات والوساوس والأحزان ثم اشتق من مصدر "البلبلة" فعل "بَلبَلَ يُبلبلُ" على سبيل الاستعارة التبعية.[1]

وشبه المسلمين، بشيءٍ يُغربَل لأنّ الغربلة تغربل القوم كما يُغربَل الدقيق ويميّز صحيحه من سقيمه كذلك الغربلة تغربل القوم وتميّز الصالحين من الطالحين والمؤمنين من المارقين ثم اشتق الإمام من المصدر فعلَ "غَربَل يغربل" على سبيل الاستعاره التبعية.

ومثل هاتين الاستعارتين، استعارَ الإمام "سوط القدر" لهم فَكأنّهم قدر يساط أي يخلط ما فيه من شدة الغليان حتى يذهب أعلاه إلى أسفله وأسفلُه إلى أعلاه وهذه الاستعارة «حكاية عما يؤولون إليه من الاختلاف وتقطع الأرحام وفساد النظام.» (عبده، ج١، لاتا: ٤٣)

وبعد هذا يذكر الإمام – عليه السلام – أسباب الفتنة وحلولها وطريق التخلص منها. فسببها الأوّل والأخير هو الخطايا، وطريق التخلص منها هي التقوى فيلجأ الإمام إلى تشبيه تمثيل في نهاية الروعة والحيوية ليرسم لنا صورة من الخطايا ودورها في خلق الفتنة وصورة من التقوى ودورها في ردع الفتنة فشبّه الخطايا بخيل لها مجموعة

---

١. في كل استعارة تبعية يمكن أن نجري الاستعارة المكنية وأيهما أجرينا يمتنع إجرائها في الأخرى ولكنّنا رجّحنا التبعية هنا على المكنية لأنها أقرب إلى المعنى من المكنية.

من الأوصاف: إنّها نافرة وحشية لا تمكّن راكبها من ظهرها وقد خلعت لجامها وأوردت راكبها في المهالک ووجه الشبه بينهما هيئة منتزعة من عدّة أمور. وجه الشبه كائن وحشيٌ يسرع بمشيه بلا رويّة لا رادعَ يردعه ولا وازعَ يزعه ولا مانع يمنعه حتى يودی براكبه إلى المهالک.

وشبّه الإمام التقوى بمطايا لها مجموعة من الأوصاف: فهذه المطايا ذلولة هادئة قد مكّنت راكبها من ظهرها وقد أمسک صاحبها بلجامها فأوصلته إلى مقصده المحبّب إليه. ووجه الشبه بينهما صورة منتزعة من عدة أمور. وجه الشبه كائن يسير بهوادة ويمشی الهوينا وقد استقر راكبه على ظهره بطمئنينة لا يخاف نفوراً ولا نشوزاً حتى وصلَ إلى المكان المطلوب وهدفه المنشود.

هذا التشبيه يرسم أمام السامع صورة حيّة من الخطايا والتقوى ليحسب المسلمون حسابهم ويختاروا طريقهم لأنّ لكلٍ من الخطايا والتقوى أهلاً، فرسم الإمام لأهل التقوى والخطايا طريقهم ليختار كلٌ منهم طريقه لأنَّ هذا التشبيه من الخطايا والتقوى ينطبق على المسلمين وحياتهم قديماً وحديثاً. «استعمال لفظ الخيل للخطايا ثم وصفها بالوصف المنفّر وهو الشموس والهيئة المانعة لذی العقل من ركوبها وهی كونها مع شموسها مخلوعة اللجم، ووجه الاستعارة[١] ظاهر فإنّ الفرس الشموس التی خلع لجامها لما كانت تتقحّم براكبها المهالک وتجری به على غير نظام فكذلک راكب الخطيئة لما جری به ركوبها على غير نظام الشريعة وخلع بذلک لجام الأوامر الشرعية وحدود الدين لا جرم كانت غايته من ركوبه لها أن يتقحّم أعظم موارد الهلاک وهی نار جهنم وذلک من لطيف الاستعارة، قوله ألا وإنّ التَّقوى مطايا ذلک حمل عليها أهلها وأعطوا أزمّتها فأوردتهم الجنّة استعار أيضاً لفظ المطايا بالوصف الحسن الموجب للميل إليها وهو كونها ذللاً، وبالهيئة التی ينبغی للراكب وهو أخذ الزمام وأشار بالأزمّة إلى حدود الشريعة التی يلزمها صاحب التقوى ولا يتجاوزها، ولما كانت المطيّة الذلول من شأنها أن تتحرّک براكبها على وفق النظام الذی ينبغی ولا يتجاوز الطريق المستقيم بل يصرفها بزمامها وتسير به على تؤدة فيصل بها إلى المقاصد كذلک التقوى فسهولة

١. لا يقصد ابن ميثم الاستعارة بمعناها المصطلح لأنّ العبارة فيها تشبيه وليس استعارة بلا نزاع.

طريق السالك إلى الله بالتقوى وراحته عن جموح الهوى به في موارد الهلكة يشبه ذلّة المطيّة وحدود الله التي بها يملك التقوى ويستقر عليه يشبه أزمّة المطايا التي بها تملك وكون التقوى موصلة لصاحبها بسلامة إلى السعادة الأبديّة التي هي أسنى المطالب يشبهه غاية سير المطيّ الذلول براكبها، والاستعارة في الموضعين استعارة لفظ المحسوس للمعقول.» (ابن ميثم، لاتا: ١١٩)

ونفس المعنى الذي فصّله ابن ميثم في شرحه وأطنب في نقله أوجزه الإمام -عليه‌السلام - باستعارتين مكنيتين فقال: «إِنَّ مَنْ صَرَّحَتْ لَهُ الْعِبَرُ، عَمَّا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْمَثُلاتِ حَجَزَتْهُ التَّقْوى عَن تَقَحُّم الشُّبهاتِ.» فمن أراد أن يرتدع عن غيّه ويسلك طريق هداه فعليه أن يجعل التقوى حاجزاً عن هواه ويعتبر بالعِبر التي تحقق له الاعتبار والاتعاظ. بيَّنَ الإمامُ هذا المعنى باستعارتين مكنيتين. شبه في الأولى العبرة بخطيبٍ مصقع قد رقى المنبر يصارح الناس بما هم عليه من تفرق آراء وشتات أهواء وضعف وذل وسوء حال ثم حذف الخطيب وجاء بأحد لوازمه وهو التصريح. تشبيه العبرة بالخطيب استعارة مكنية وإثبات أحد لوازم الخطيب لها استعاره تخييلية. ثم شبّه التقوى بمانعٍ يمنع الناس عن تقحّم الشبهات فحذف هذا المانع وجاء بأحد لوازمه وهو الحجز وأثبته للتقوى. تشبيه التقوى بالمانع استعارة مكنية وإثبات أحد الوازم المشبه به للمشبه استعارة تخييلية. في هذه الاستعارات يقول الإمام - عليه السلام -: إنّ «مَن كشف له النظر في أحوال من سبق بين يديه وحقّق له الاعتبار والاتعاظ أنّ العقوبات التي نزلت بالأمم والأجيال والأفراد من ضعف وذلٍ وفاقةٍ وسوء حالٍ إنّما كانت بما كسبوا من ظلم وعدوان وما لبسوا من جهل وفساد أحوالٍ؛ ملكته التقوى وهي التحفظ من الوقوع فيما جلب تلك العقوبات لأهلها فمنعته عن تقحّم الشبهات والتردي فيها؛ فإنَّ الشبهة مظنّة، والخطيئة مجلبة العقوبة.» (عبده، ج١، لاتا: ٤٣)

الإيقاع في الخطبة

«العوامل التي تميز لغة الشعر من اللغة المستخدمة في المحادثات اليومية هو التناغم والتوازن الذي يؤلّف بين المفردات في تلك اللغة. وفي الواقع أن الموسيقى هي التي

تُحدث الثورة فی كلمات الشعر وتؤدی إلی ظهور المفردات فی اللغة. والموسيقی أيضا لها قابلية للتحليل والتعليل كالوزن والقافية والجناس ... كما أن لها عوامل لا تعلل بل تحس وليس هناک قانون يدل عليها وربما ستكشف الأجيال الآتية بعض هذه الأسرار.» (شفيعی كدكنی، ١٣٥٨ش: ١٥)

ولهذه الخطبة موسيقی وتناغم خاص وعلی حد قول الدكتور كدكنی: نشعر به ولكننا عاجزين عن وصفه. ولهذا فالشكلانيون يرون أنّ الشعر هو استخدام متميز للّغة ويعرّفونه بأنه كلام يتشكل فی نسيج صوتی متكامل.

ولو قسمنا كتاب نهج البلاغة من منطلق صوتی فهو ينقسم إلی نهرين: الأول عميق وهادئ، يسير دون أن يحدث جلبة. والآخر صاخب متدفق يبعث الرعب والخوف فی النفوس. وأصوات هذه الخطبة يغلب عليها النوع الثانی. فأول كلمة تنطلق فی وجوه السامعين صارخة منبهة هی كلمة "صرّح" التی تتشكل من ثلاثة حروف، الصاد وهی من الحروف الصفيرية وصوت الغضب متجل فيها. وحرف الراء المشددة والحاء الحلقية قد منحتا هذه الكلمة عمقا وشدة. فهناک أساليب أخری للتعبير عن هذا المعنی، علی سبيل المثال بإمكاننا أن نقول: "نقل له عبرة" أو "روی له عبرة" أو "استمع إلی عبرة" أو نقول "اعتبر" ولكن هذه العبارات لا تدل علی ما تدل عليه عبارة "صرحت له العبر" من قوة وشدة وتأثير فی قلوب المستمعين.

كما أن حرفی "القاف" و"الحاء" فی كلمة تقحم وهما من الحروف الحلقية فيهما من الشدة والصخب والجلبة ما يتلائم مع السقوط فی الشبهات وفی النهاية الانكباب فی نار جهنم.

وفعلا "بلبل بلبلة" و"غربل غربلة" يدلان علی الاضطراب والتزلزل لما فيهما من تكرار للحروف واهتزاز فی الأصوات عند أدائهما ولهذا يتداعی إلی ذهن السامع ما سيؤول إليه المجتمع الإسلامی من اضطرابات تهزه هزا.

وقد اجتمعت فی كلمة "شمس" ضمتان متواليتان ثقيلتان وهذا الاجتماع يقدم لنا صورة رائعة عن الخيول الشمس تلقی بفرسانه فی النار وحرف الخاء فی كلمتی "خطايا" و"خيل" قد زادتا الصورة رعبا وخوفا.

النتيجة

النقد الشكلاني الذي ينظر إلى النص كعضو واحد قد أثبت لنا في تحليل هذه الخطبة أنه يستطيع أن يبلغ بعض الدقائق اللسانية والأسرار الأدبية في الروائع كنهج البلاغة لا يبلغها غيره. ووفقا للمبادئ والأصول التي قدمها لنا هذا المكتب لتحليل النصوص الأدبية تَبَيّنَ لنا أنّ الإمام – عليه السلام– في هذه الخطبة قد رسم لنا مشهدين مختلفين تماما؛ مشهدا يصور فيه المذنبين وأصحاب الشبهات الذين أثاروا الفوضاء والضوضاء وزرعوا الرعب في قلوب الناس ومشهدا نرى فيه أصحاب التقوى وقد وقفوا في وجوه هؤلاء المذنبين ليعيدوا المجتمع الإسلامي إلى الأمن والاستقرار. وقد استخدم الإمام علي عليه السلام وهو أمير البيان، طاقات خفية في اللغة لا ينفذ إليها إلا من له باع طويل في أساليب البيان. والناقد المعاصر لا يستطيع كشف تلك الأسرار إلا اذا ما توسّل بقواعد تختلف عن القواعد القديمة تماما وهذا ما نجده في المنهج الشكلاني وقد لاحظنا ذلك في دراسة هذه الخطبة من نهج البلاغة.

المصادر والمراجع

ابن أبي الحديد. ١٩٦٥م. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن زكريا، أحمد بن فارس. ١٣٨٧ش. ترتيب مقاييس اللغة. ترتيب وتنقيح: علي العسكري وحيدر المسجدي. تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون. الطبعة الأولى. تهران: پژوهشگاه حوزه ودانشگاه.

ابن عبّاد، الصاحب. ١٩٩٤م. المحيط في اللغة. تحقيق: محمد حسن آل ياسين. الطبعة الأولى. بيروت: عالم الكتب.

ابن منظور. ١٩٨٨م. لسان العرب. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن ميثم البحراني. ١٩٩٢م. شرح نهج البلاغة. تصحيح: يوسف علي منصور. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

بركات، وائل وغسان السيد. ٢٠٠٤م. اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. دمشق: منشورات جامعة دمشق.

بعلبكي، روحي. ١٤١١ق. المورد. ترجمة: محمد مقدّس. الطبعة الثانية. تهران: مؤسسه انتشارات أمير كبير.

پاينده، حسين. ١٣٨٢ش. گفتمان نقد. الطبعة الأولى. تهران: نشر روزگار.

الجوهري، إسماعيل بن حمّاد. ١٩٨٧م. الصحاح. تحقيق: أحمد عبدالغفور. الطبعة الرابعة. بيروت: دار العلم للملايين.

الراغب الأصفهاني، الحسين بن محمد. ١٤٠٤ق. المفردات في غريب القرآن. مصر: الانجلو المصرية.
الزبيـدي، محمد مرتضى. ١٤٠٦ق. تاج العروس من جوهر القاموس. الطبعة الأولى. بيروت: دار مكتبة الحياة.
الزمخشري. ١٣٩٠ق. أساس البلاغة. تحقيق: عبدالرحيم محمود. مصر: دار الكتب المصرية.
شايگان‌فر، حميد رضا. ١٣٨٦ش. نقد أدبي. تهران: انتشارات دستان.
شميسا، سيروس. ١٣٨٨ش. نقد أدبي. الطبعة الثالثة. تهران: نشر ميترا.
شفيعي كدكني، حميد رضا. ١٣٥٨ش. موسيقى شعر.تهران: توس.
شهيدي، جعفر. ١٣٧٤ش. نهج البلاغه. الطبعة الثامنة. تهران: شركت انتشارات علمى وفرهنگى.
الطريحي، فخرالدين. ١٤٠٨ق. مجمع البحرين. الطبعة الثالثة. لامك: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.
عبده، محمد. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد محي‌الدين عبدالحميد. لامك: مطبعة الاستقامة.
علوى مقدم، مهيار. ١٣٧٧ش. نظريه‌هاى نقد أدبى معاصر. الطبعة الأولى. تهران: سمت.
الفراهيـدي، الخليل بن أحمـد. ١٤١٤ق. ترتيب كتاب العين. تحقيق: مهـدى المخزومي وإبراهيم السامرائي. تصحيح: أسعد الطيّب. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات أسوه.
الفيروزآبـادي، مجدالديـن محمد بن يعقوب. ٢٠٠٨م. معجم القامـوس المحيط. رتبه ونقّحه: خليل مأمون. الطبعة الثالثة. بيروت: دار المعرفة.
گورين، ويلفرد وآخرون. ١٣٧٦ش. مبانى نقد أدبى. ترجمه: فرزانه طاهرى. الطبعة الرابعة. تهران: نشر نيلوفر.
مغنية، محمدجواد. ١٩٧٩م. في ظلال نهج البلاغة. الطبعة الثانية. بيروت: دار العلم للملايين.
يوسفى، غلامحسين. ١٣٧١ش. چشمه روشن. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات علمى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١٤٦ ـ ١٣١

دراسه نقدية لعنصر اللون فی أَشعار بدر شاكر السيّاب الأسود والأبيض نموذجاً

نرگس أنصاری*
طيّبة سيفی**

الملخص

يعدّ اللون عنصراً هامّاً من عناصر الطبيعة والذی لفت انتباه الإنسان منذ القديم وسحر روحه، فاهتمّ به الشعراء المعاصرون أكثر من الآخرين؛ لأنّهم عرفوا الألوان المتنوّعة وتأثيرها فتعلّقوا بها تعلّقاً وثيقاً واستعانوا بها فی صورهم الشعرية. ومنهم الشاعر العراقی المعاصر بدر شاكر السيّاب الذی يعتبر من روّاد الشعر الحر وأكبر الشعراء المعاصرين. إذ تمتلک الألوان خاصة الأبيض والأسود، دوراً هاماً فی أشعار السيّاب، فلذلک تسعی المقالة هذه إلی أن تكشف عن أهمية هذين اللونين فی أشعار هذا الشاعر المعاصر وتدرس دلالاتهما المختلفة بعد استخراجهما عن مجموعاته الشعرية وتحليلهما عبر رسوم بيانية وجداول تدلّ علی الدلالات المختلفة لللونين وأهميتهما فی معرفة حالات الشاعر النفسية والروحية.

دراسة اللونين فی أشعار السيّاب تبيّن لنا أن اللون الأسود أكثر استعمالاً فی شعره وهو ممّا يدلّ علی غلبة مشاعر الحزن والكآبة علی روح الشاعر ونفسيته ومن جانبٍ آخر تقارب اللون الأبيض من الأسود فی شعره يكشف لنا عن رجاء الشاعر وأمله إلی المستقبل، إضافةً إلی ذلک أن هذين اللونين يظهران مشاعر الخير والشرّ والحرب والصلح عند الشاعر فی مواطن كثيرة.

الكلمات الدليلية: اللون، الصورة الشعرية، بدر شاكر السيّاب، اللون الأسود، اللون الأبيض.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الإمام الخمينی الدوليّة، إيران.
**. أستاذة مساعدة بجامعة الشهيد بهشتی، إيران. T_seyfi@sbu.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. علی الضيغمی
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٥هـ. ش

المقدمة

إنّ اللــون هــو أول خصوصية يجذب المشــاهدين، فيعجبهم أو يــؤدى إلى حزنهم. يعــدّ اللون فى الأدب «أداة أساســية للتصوير والذى يرتبط توظيفهــا بالزمان والبيئة واللغــة والتراث وإبداع الأديب وذوقه الفنّى وعوامل أخرى.» (درياب، ١٩٨٦م: ٤١) «والتعمّق فى الآثار الأدبية تثبت أن اســتخدام الألــوان فيها ليس من الصدفة، كما لم تستعمل فيها لمجرّد التزيين؛ بل توجد صلة وطيدة بين اللون ومستويات النص البنيوية والبلاغية والتعبيرية.» (عصفور، ١٩٨٣م: ٢٨١)

«إنّ الألــوان التــى تعتبر من الظواهر الواقعية فى الصور الشــعرية تشــتمل تراثاً ثقافياً يحتوى بنية الثقافات الأســطورية والحضاريــة ولها دلالات لغوية.» (محمد على، ٢٠٠١م: ١٩٣) «يتجــاوز دور الألوان عن الدلالة المعجمية إلى المعانى الإيحائية؛ لأنّها من العناصر الحية فى بنية النصّ خاصة عندما تزيدها الأصوات والحركات والموسيقى. إنّ معنى الألوان الدلالية تتغير بناء على حالة الشــاعر النفسية والموقف الذى يتحدّث فيه.» (محمد عبيدات، ٢٠٠٤م: ٣١١) إذا اهتم الكتّاب والأدباء العرب والشــعراء منهم خاصة إلى الألوان واســتعانوا بها فى صورهم الشــعرية وبما أن اللون يعدّ عنصراً هاماً فى بنية القصيدة الفنّية ويلعب دورا هاماً فى تكوين صورها الشــعرية وكما نجد الكثير من التشــابيه والاستعارات والكنايات قد بنى على التوسيع فى معانى الألوان، فكانت هــى عنصراً من العناصــر المكوّنة للصور من القــديم والأدوات الفنية التى كانت تزيد القصيدة جمالاً.

أما الشــعراء المعاصرون فيعتنون بالألوان عناية بالغة ًلما فيها من أنواع ولعلمهم بها ولتعمّقهــم فــى عناصر العالم منها الألوان. وممّا يجدر بالعنايــة الأكثر هو أنّ اللون كيف يرتبط بالعالم الذى يخلقه الشاعر ويؤثر على شعريّته وخياله.

واللونين الأســود والأبيــض يعتبران من الألوان الأولى التى تعرّف عليهما البشــر ولهما دلالات مختلفة، فيحتلّان مكانة خاصة فى أشــعار الشــعراء لاســيّما المعاصرين ومنهم الســيّاب الذى يعدّ من روّاد الشــعر الحر، وقد تميّز شعره بميزة خاصة باستخدام الألوان.

خلفيّة البحث

هناک بحوث سبقت هذا البحث بصورة عامة، منها ما قام بدراسة الألوان فى الصور الشعرية فى الشعر الجاهلى خاصة بعض المعلقات کـ: "الأساس الواقعى لجماليات اللون فى شعر الأغربة" لخالد زغريت و"اللون فى الشعر العربى قبل الإسلام قراءة ميثولوجية" لإبراهيم محمد علی و"اللون فى القصيدة العربية" لمحمد حافظ دياب. كما يتناول بعض المقالات المطبوعة داخل البلد أيضاً أشعار المعاصرين ومنها ما نشرناها فى المجلات المحكّمة کـ"دلالتهای نمادين رنگ سبز در شعر حجازی" و"زيبايیشناسی رنگ آبی در أشعار عبد الوهاب البياتی" وغيرها. وقد عالج مرتضى قائمى فى مقالته "كاربرد رنگ در تصويرپردازيهای محمود درويش" والتى نشرها فى مجلة "أدب المقاومة" فى كرمان أشعار هذا الشاعر الفلسطينى. هناک مقالة أخرى عنوانها "عنصر رنگ در رمزگرايی محمود درويش" لمنصورة زركوب، إلا أنّ المقالة هذه تناولت ولأول مرة دراسة اللونين الأبيض والأسود فى شعر السيّاب بأسلوب إحصائى ودراسة نقدية تحليلية. لأن اللونين قد اتّخذا دلالات متنوعة مختلفة فى شعر الشاعر فيزيدانه جمالاً وفنّاً. إضافة إلى ذلک ثمّة أسباب جغرافية وذاتية فى حياة السيّاب تؤثر عليه فتدفعه إلى أن يستخدم اللون بمعانيه المعجمية والرمزية والإيحائية متأثراً بما واجهه من الحوادث المرّة فى مراحل حياته الشعرية. المعانى التى قد تتّخذ دلالات متضادة لا يمكن فهمها وتحليلها إلا بمعرفة حالاته النفسية والروحية. فلذلک تطرقت المقالة هذه إلى دراسة وتحليل الأشعار التى استخدم فيها السيّاب اللونين مع دلالاتهما ومعانيهما الرمزية وغيرها بعد مقدمة تمهيدية عن حياة الشاعر ومراحلها المختلفة وهى التى تسبب الدلالات الرمزية فى أشعاره، ثم نواصل دراسة الأشعار وما فيها من اللونين الأسود والأبيض ونقوم بتحليلها وفقاً لأسباب وعوامل مختلفة ذاتية واجتماعية وسياسية مضافاً إلى ذلک الجدول الإحصائى الذى يبيّن كمية استخدام اللونين فى أشعار الشاعر.

نظرة عابرة إلى حياة الشاعر

إن تجربة الشاعرالشعرية فى حياته الذاتية والاجتماعية تؤثّر على مشاعره وتؤدّى

إلى إنتاج الشعر، فلذلک يجب علی الدارس أن يعرف ما مرّ به الشاعر من مختلف التجارب خاصةً في العصر الحاضر؛ لأن المعاصرين من الشعراء أكثر استقلاليةً من غيرهم، يستخدمون الشعر كأداة للتعبير عن أحاسيسهم ومعتقداتهم. «فالأحداث السياسية والاجتماعية تمّت بصلة وثيقة بالمفردات التي يختارها الشاعر في معجمه الشعري خاصة الألوان والسيّاب لا يستثني من ذلک بل دراسة حياته ضروري لاتصال شعره بمراحل حياته المختلفة. فأشعاره تعكس حزن بلاده العراق خاصةً وبلاد العالم الثالث.» (بيضون، ١٩٩١م: ١١)

ولد بدر شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السيّاب سنة ١٩٢٦م في قرية "جيكور" الواقعة بجنوب العراق؛ ماتت والدته في السادسة من عمره، فتولت شأنه جدّته بعد أن تزوّج والده من زوجة أخرى. قضى دراسته الابتدائية في العراق فقصد البصرة ليواصل دراسته. كان السيّاب ينشد الشعر منذ المرحلة الابتدائية. التحق سنة ١٩٤٣م بمعهد المعلمين ببغداد واختار العربية للدراسة، لكنّه انصرف عن الدراسة بعد عامين واشتغل بدراسة اللغة الإنجليزية وهو تأثر بإليوت الشاعر الإنجليزي الشهير. اشتهر السيّاب بأنه من روّاد الشعر الحر وكان أوّل تجربته الشعرية فيه قصيدته "هل كان حباً" في عام ١٩٤٧م. كانت لحياة الشاعر المضطربة بالغ التأثير على شعره. يمكن أن نقسّم حياته إلى مراحل أربعة:

١. المرحلة الرومانسية: (١٩٤٣م -١٩٤٨م) فالأحداث المرّة التي شهدها الشاعر خلال هذه السنوات في حياته الأسرية جعلته يتمسک بعالم الخيال والرؤيا بعد أن رفض الواقعية. فيمتاز شعره في هذه المرحلة بمحاكاة القدماء كما كانت النشاطات الشيوعية قوية في العراق، فالتحق بها كثير من الشباب العراقيين منهم السيّاب.

٢. الواقعية: (١٩٤٩م - ١٩٥٥م) تغيّر فيها نزعة الشاعر نحو الحياة الاجتماعية فتحوّل شعوره الفردي إزاء المصائب إلى شعور جماعي فقصائده "فجر السلام"، و"أنشودة المطر"، و"الأسلحة والأطفال"، و"المومس العمياء" تعكس هذا الشعور.

٣. التموزيّة أو الواقعيّة الحديثة: (١٩٥٦م - ١٩٦٠م) يتمسّک الشاعر في هذه المرحلة بعالم الأسطورة والرمز ليحفظ نفسه من الضغوط السياسية فيعبّر عمّا يشاهد

في واقع حياته بالرمز منها قصائده: "مدينة بلامطر"، و"جيكور" و"المدينة".

٤. الذاتيّة أو العودة إلى الذات: «تبدأ من ١٩٦١م عندما يصاب الشاعر بالمرض إلى أن يفارق الحياة في ١٩٦٤م. يميل الشاعر فيه إلى الذاتية. كان شعره متأثراً بما كان يعاني الشاعر من الفقر والمرض فيعود إلى ماضيه للخلاص من مشاكله فيذكر ذكرياته الماضية، ويشكو من الدهر و... فالأفكار هذه تتجلى في دواوينه الثلاثة "المعبد الغريق"، و"شناشيل ابنة الجلبي"، ومنزل الأقنان".» (بلاطه، ٢٠٠٧م: ١١٩-٨١؛ عباس، ١٩٨٣م: ٩٩- ١٧؛ توفيق، ١٩٧٩م: ١١٦- ٤٥؛ سيّاب، ٢٠٠٠م: ٣٤- ٥)

- دراسة الألوان في شعر بدر شاكر السيّاب

- اللون الأسود

الأسود ما ليس فيه لون ولا ضوء يعادل الليل والظلام ومن أهم خصائصه أنّه لون «فيه الصمت والسكون وعدم الحركة و بما أنه يؤثّر في خمود الجسم والروح يسبّب الخمول وتقليل النشاط.» (أكبرزاده، ١٣٧٥ش: ٧٩) «يرمز الأسود إلى الحزن والخوف والخفاء والغموض والسرّ والموت والوحشة والقلق كما أن البعض يراه لون الشيطان وهو لون الجريمة والسرقة كما أنّه لون المأتم والحداد واستخدام مفردات: العام الأسود، والمجاعة، والثوب الأسود يدلّ على تأثيره السلبي.» (شي جي وا، ١٣٧٧ش: ٢٩)

الأسود من أوضح الألوان في أشعار السيّاب وأكثرها استعمالاً ولها دلالات مختلفة يدلّ عليها النظام الشعري. الحزن والظلم واليأس من أوسع الدلالات الرمزية للون الأسود في شعره فقد استخدمه الشاعر تأثّراً بمجتمعه وبيئته أو استخدمه من أجل خصائصه النفسية في الإقبال على هذا اللون؛ لأنه شاعر حزين مهموم ومرجع حزنه هذا هو المصائب التي تحملها الشاعر في طفولته كما يعود إلى عدم نجاحه في الحبّ أيضاً وبما أنّ الشاعر يميل إلى الاجتماعية في المرحلة الواقعية من حياته (١٩٤٩م-١٩٥٥م) فيتضمّن شعره مضامين الفقر والجوع عند شعبه والظلم الذي كان يسود على أرجاء مجتمعه الذي كان يتنازع بين السنة والحداثة والتجدّد والقديم، فانعكس كل هذا في شعر شاعر مبدعٍ كالسيّاب. كما كان مرضه الذي أصيب به في نهاية عمره سبباً هاماً

فی استخدامه الأســود ليرمز إلی ما يدور فی ضميره من الآلام والهموم. فالليل الذی من أكثر الرموز الاجتماعية فی شعره يدلّ علی ما نقول، فأصبح الأسود فی شعره رمزاً للظلمة والظلم والحزن واليأس:

«يا وفيفة/ والحَمامُ الأســود/ يالَهُ شلالُ نورٍ مُنطَفِی/ يالَهُ نَهرُ ثِمَارٍ مِثلَهَا لَم يقطِف.» (سيّاب، ۲۰۰۰م: ۱/۹۳)

إن الفشل فی الحبّ والحزن الذی ألمّ به إثره، دفعه إلی أن يری حبيبته حمامة سوداء وهی «رمز الظلمة والضياع والحزن.» (الصائغ، ۲۰۰۳م: ۱۲۷) فالحزن الذی غلب علی الشــاعر إثر ضياع الحبيب والفراق عنه، جعله ليســتعين بدلالة الأسود الرمزية، فيصفه حماماً أسود والنور المنطفئ والثمر الذی لم تقطفه يد الشاعر.

كما فقد الشــاعر فــی طفوليّته حنان الأم، فبدأ يبحث بدلــه عن علاقة مع كثير من الفتيات إلاّ أنّها باءت بالفشل كلّها فتكدّر حياة الشاعر خلال هذه السنوات التی تمتاز بالحرمان فيسری الأسود إلی شعره ليدلّ علی حزنه وألمه:

«مَضَت عشرٌ من السنوات، عشرة أدهُر سُود.» (سيّاب، ۲۰۰۰م: ۱/ ۱۰۷)

فهو يهرب من الليل الذی يذكّره بأحزانه ويبعث فی نفسه الخيفة والألم والهمّ فيطلب الشمس ألاّ تغرب:

«قِفِــی، لاتَغربِی، يا شَمسُ، ما يأتی مَعَ اللَّيلِ/ سِــوی الموتی. فَمَن ذا يرجِعُ الغائبَ للأهلِ/ إذا ما سَدَّت الظَلمَاءُ/ دَروبَا أَثمَرَت بِالبَيتِ بَعدَ تَطاوُلِ المَحَل؟/ وإنَّ الليلَ تَرجِفُ أكبُدَ الأطفالِ مِن أشباحِهِ السوداء.» (المصدر نفسه)

وعندما يخيّم علی شعره أجواء الألم من المرض والغربة والفراق عن الأحبة والأسرة فی آخر عمره، يجد حياته سوداء تشبه الليالی التی تمرّ به فی مدينة لندن بليالی الموت. والسهر والبرد (وهو رمز الحياة الغربية) والضجر يدل علی احتضاره فی الغربة، فلذلك يتمــنّی أن يعود إلی وطنه ليتنفّس من هواء وطنه ويلمس جســمه ترابه وينحدر ماؤها كالدّم فی عروقه وأخيراً يأمل أن يدفن فی تراب وطنه:

«فی لندنَ، الليلُ موتٌ نَزعُهُ السَّهَرُ/ والبَردَ والضَجرُ/ وغربةٌ فِی سِوادِ الليلِ سوداءُ/ يا ربِّ يا ليتَ أنّی لی إلی وطنِی/ عودٌ لِتَلثِمَنِی بالشــمس أجواءُ/ مِنهَا تنفّست روحی:

طينهــا بدّنــی / وماؤها الدمُ فی الأعراق ينحــدرُ / يا لَيتنی بَينَ مَن فــی تُربِهَا قُبِروا.» (المصدر نفسه: ۱۵۳/۱)

وعندما يتحوّل السـيّاب من شاعر رومانسی إلی شــاعرٍ ملتزمٍ اجتماعیٍ يستخدم شــعره لبيان أغراضه السياســية والاجتماعية والمشــاكل الإنســانية، فلشعره فی هذه المرحلة أهمية خاصة، يتّخذ الألوان مضامين ودلالات جديدة. أما الأســود، فيدلّ علی ظلم الحكام المســتبدّين علی البلاد والدّمار الذی تسببّه الحرب فهو واضح فی قصيدة "فجر الســلام" التی يقابل الأســود فيهــا الأبيض وهو تقابل الحرب والسّــلام والخير والشــرّ. فيحاول الشاعر أن يســتخدم كلّ آليات الكلام ليصف جمال السّلام وما يتأتّی علی الحرب من مظاهرها وأنّها كيف فتحت فاهها لتأكل كلّ ما يقابلها:

«شَــدقٌ يزيدُ اتسَــاعا كلّ مَا رُفِعَت / سِترُ الدُّجَی خَفَقَت مِن كوكبٍ غَربَا / آلَی علی الأرضِ أن يجتَثَّ عَالِيهَا / سَــفِلا وَيصفَعَ مَن يأتِی بِمَن ذَهَبَا / وَلا يريقُ دَما إلا وَأضرَمَهُ / نَارَاً وَ ذَرَّی رَمَادا مِنهُ أو لَهَبَا.» (المصدر نفسه: ۴۴۹/۲)

وقد يحصی الشاعر آثار القنابل الذريّة من الدّمار والهلاک والموت محاولاً أن يقارن بين خوفه عنها وبين قصة قابيل الذی يرمز إلی إنسان ظالم سفاک:

«ظَلَّ لِقَابِيلَ ألقَی عَبءَ ظُلمَتِهِ / فَحمَا يسُودُ البَرَايا حَولَهُ القَلَقُ.» (المصدرنفسه)

ثمّ يصف الظلام والســواد الذی سيطر علی العالم إثر هذه الجرائم مشيراً إلی الطفل الرضيع الذی أصيب بالجنون إثر انفجار قنبلة وهو يعدو:

«وَانقَضَّ- مِن حَيثُ تَهوَی الشَــمسُ غَارِبة -/ ليلٌ مِنَ القَاصِفَاتِ السُودِ أو شَفَق / جَنَّ الرَضِيعُ الذِّی يحبُو وَهَبَّ علی / رِجلَيهِ يعدو وَيلوِی جِســَمهُ العُنُق.» (المصدر نفسه: ۴۵۰)

يتحدّث الشــاعر عن أولئک الذين يرغبون السّــلام والصداقة ويريدون أن يســود ذلک فی أرجاء العالم، كأنهم يطلقونه كحمامة بيضاء فی السماء:

«هذِی اليدُّ السَمحَةُ البَيضَاءُ كم مَسَحَت / جُرجَا وَكم أزهَقَت أنفاسَ جَبَّار / وَأطلَقت فِی الدُّجَی الأعمی حَمَامَتَها / بَيضَاءَ كالمَشعَلِ الوَهَّاجِ فِی غَار.» (المصدرنفسه: ۴۴۷)

إلاّ أنّ جهدهم يخفق ولايتحقّق آماهم فی انتشارالسلام إلاّ بالثورة والقيام ضدّ الرقّة

والعبودية وانهيار الطاغوت التي تشبه في ظلامه بالليل فيستيقظ بذلك الشعوب من الغفلة خاصة الشعوب الشرقية:

«لَيلُ العُبُودِيةِ النَّكراءِ صَدعُهُ/ مَهوى طَوَاغيتَ واستِبسالُ ثُوَّار... .» (المصدر نفسه: ٤٥٣)

وفي قصيدته "الأسلحة والأطفال" يتحدّث السيّاب عن الذين يتجرّون الموت ويعطون الهلاک والدّمار للبشرية بتجارتهم الأسلحة والآلات الحربية فيسيطر على شعره أجواء الموت باستخدامه كلمات الدّم، والنّار والدّخان إضافة إلى اللون الأسود:

«يحُوک الرَّدى غَزلَهُ الأسودا/ دَماً أو دُخَاناً، يحُوک الرّدى/ شُبَاكاً مِنَ النَّار حَولَ البُيوت/ عَلَى صَبيةٍ أو صَبَايا تَمُوت.» (المصدر نفسه: ٣٠٣/١)

يمتاز شعره باستخدام الأسطورة خاصة الأساطير اليونانية، فقد يوّفق الشاعر بين معناه المقصود وما يدلّ عليه الأسطورة واللون والمفردات الأخرى وكأنّه يضفي شعره لوناً من الجمال والإبداع:

«تَموزُ يمُوتُ عَلَى الأفق/ وتَغُور دِمَاه مَعَ الشَفق/ فِي الكهفِ المُعتَم، وَالظَلمَاء/ نَقالة إسعَاف سَوداء/ وكأنَّ الليلَ قطيعُ نساء؛/ كحلٌ وعباداتُ سُود/ الليلُ خِبَاء/ الليلُ نهَار مَسدُود.» (المصدر نفسه: ١٨٧/١)

فيرمز التموز هنا إلى «الخصب والحياة وموته موتها.» (عباس، ١٩٨٣م: ٢٤٧) فيحاول الشاعر أن ينتقل من وصف الذبول والموت في الطبيعة ونضارتها إلى ما يعاني شعبه من الجوع والفقر. فالانسجام بين الأسطورة (موت التموز) ومفردات: (المعتمّ، والظلماء، والكحل) يرسم أمام المخاطب صورة الحزن والألم والخوف عند الشاعر.

وقد يتأثّر الشاعر بتراثه الأدبي ويجعل الأسود لون الحداد والمأتم فيقول في رثاء شهيد من الشهداء:

«شهيد العُلا لن يسمَع اللومَ نادبُه/ وَليسَ يرَى باكيه مَن قَد يعاتِبُه/ طَوَاهُ الرِّدى فَالكون لِلمَجدِ مَاتم/ مَشَارِقُهُ مُسودَّةٌ وَمَغَارِبُهُ.» (سيّاب، ٢٠٠٠م: ٤١٠/٢)

فيلبس المشرق والمغرب في فقدانه ثوب المأتم وهو الأسود. وقد يدلّ بنية الكلام

على أنّ اللون الأسود جاء بمعنى الموت ذاته، ففی قصيدته "رحل النهار" تحدّث الشاعر عن رحيل سندباد (رمز الثورة والحريّة والمغامرة) الذی لايعود وعن رحيل النهار (رمز النور والضياء):

«رَحَـلَ النَّهَار/ هَا إنَّه انطَفَأت زُبالتـه عَلَى أفُق توهَجّ دونَ نَار/ وَالبَحرُ يصرُخُ مِن وَرائک بالعَواصِفِ وَالرُّعُود/ هَو لَن يعُود/ أوَ مَا علمتِ بأنَّه أسَرَتهُ آلهةُ البِحَار/ فِی قلعةٍ سُـوداءَ فِی جَزَرٍ مِنَ الدَّمِ وَالمحَار/ هُوَ لَن يعُود/ رَحَلَ النَّهار/ فَلتَرحُلی هُوَ لَن يعُود.» (المصدر نفسه: ۱/۱٤۱)

فيكشـف النهار والسـندباد فی شعر السـيّاب عن ثورة وحريّة وأمل فی مجتمع أو بيئة خاصة، لكنّه أسـر فی قلعة سوداء أحاطها الدّم. فهذه الصورة التی يرسمها الشاعر يدلّ على فشل الثورة وخمود ضوء الأمل فی المجتمع فيغطّی الأفق بالعواصف والرّعود ويسـيطر على القصيدة أشـكال الموت والخوف. واللون الأسود يقوّی معنی الشعر وهو الموت:

«الأفقُ غَابَاتٌ مِنَ السُحُبِ الثَقيلةِ وَالرُعُود/ المَوتُ فِی أثمَارِهِ وَبَعضِ أرمِدةِ النَّهار/ الموتُ مِن أثمَارِهنَّ وبعضِ أرمِدةِ النَّهار/ الخَوفُ مِن ألوانِهنَّ وبعضِ أرمدةِ النَّهار/ رَحَلَ النَّهار/ رَحَلَ النهار.» (المصدر نفسه)

وممّا يجدر بالذكر أن الشاعر يلحّ على رحيل امرأة تنتظر مجيئ سندباد من سجنه فی القلعة السوداء والسحب التی تمطر الموت على الأرض فيبدو أن الشاعر يقصد من المرأة مجتمعاً متحضرة يتلاشـی أركانه برحيل السـندباد ورحيل النهار منها. وربّما تدلّ القلعة السـوداء على المصائب التی توجد فی طريق عود النهار والسـندباد (أی عود الحريّة والحياة والأمل) إلى هذه المدينة لبناء حضارة جديدة متقدّمة.

ويتّضح ممّا قيل أن للأسـود دلالات سـلبية فی شعر السيّاب وهو ليس بغريب، لأنه يحكی خصائص الشـاعر النفسـية والروحية وممّا يجب الانتباه إليه أن الأسود يستخدم أحياناً بمعنى الجمال والحسن فی وصف المرأة وما بها من جمال. فالمرأة فی البيئة العربية ترمز إلی الجمال، توصف بشعرها الأسود وعيونها السوداء وهذا اللون اتصل فی شعر السيّاب بأحبّته متأثراً فی ذلک بتراثه الأدبی القديم:

«مَاذَا تُريدُ العيونُ السُّــودُ من رَجُلٍ / قَد حَاشَ زَهرُ الخَطَايا حينَ لاقَاهَا.» (المصدر نفسه: ٢٠١/١)

«عِينَانِ سُــوداوانِ أصفى مِن أمَاسِــى اللِّقاء / وَأحبُّ مِن نَجمِ الصَّباحِ إلى المَرَاعِى وَالرُّعَاء.» (المصدر نفسه: ٥٥/١)

«عَطَّرتُ أحلامِى بِهذَا الشَّــذَى / مِن شَــعرِک المُستَرسِلِ الأســود.» (المصدر نفسه: ٦٣/١)

والأخير عن اللون الأســود فى شــعر السيّاب أنّه اســتخدم صريحاً كما تدلّ عليه مفــردات: الليل، والدّخــان، والظلمة، والديجور، والغــبراء، والرّماد، والحزن و... وغير مباشر.

اللون الأبيض

والأبيــض من أهمّ ميزاتــه أنّ «له كيفية إيجابية مهيّجة، ومضيئــة، ولطيفة ودقيقة.» (على أكــبرزاده، ١٣٧٥ش: ٧٨) ومن أبرز معانيه الرمزية الطهارة، والعصمة، والبراءة، والفرح والانتصار. الأبيض يرمز إلى السّلام ونهاية الحرب، فلذلک راية السلام بيضاء، لأنها «علامة التســليم، ومتاركة الحرب، والصداقة وحسن التفاهم.» (كوپر، ١٣٧٩ش: ١٧٢) وهو يخالف السواد والظلمة ويقابل الليل كالنهار. الأبيض لون يحبّه القلوب، لأنّه يبعث الأمل ويسبّب المحبّة والودّ إلى أن يتداعى الطهارة والبراءة والتفاؤل.

يحتلّ الأبيض المكانة الرابعة فى أشــعار الســيّاب بين الألوان التى استخدمها وهو أيضاً جاء بصورة صريحة وغير صريحة. والسيّاب شاعر يأمل السعادة والسلام والنصر للشعب العراقى رغم ما كان يعانى هو وشعبه من الحزن والألم فاستعان باللون الأبيض للتعبير عن السّــلام والأمل والحريّة. فعندما يصوّر الحرب بين المستعمرين يراهم تجاراً يشعلون نار الحرب ويقطعون أيدى الشعوب السمحاء فيقول:

«هَذِى اليدُ السَــمحَةُ البَيضَــاءُ كم مَسَــحَت / جُرحَاً وَكم أزهَقَت أنفَــاسَ جَبَّار.» (السيّاب، ٢٠٠٠م: ٤٤٧/٢)

يصف أيديهم وهى بيضاء تمسح الجروح وتهلک المستبدين. فهذه الأيدى هى تنادى

بالسّلام والصداقة فی العالم لأنّه يواصل قائلاً:

«وأطلَقَت فِی الدُّجَی الأعمَی حَمَامَتهَا / بَيضاءَ كالمَشـعلِ الوَهَّاج فِی غَار.» (المصدر نفسه)

فالأيدی البيضاء تطلق الحمامات البيضاء فی العالم الذی يسـيطر عليه ظلام الظلم كمشـعل يضيئ الطريق أمام البشرية. فالحمامة البيضاء ترمز إلی السّلام والودّ والحريّة كمـا يعبّر الدكتور الصائغ أنّ «للأبيض إيحاءات وإشـارات مختلفـة يدلّ علی البراءة والطهارة كما يدلّ علی الخير والسلام.» (الصائغ، ٢٠٠٣م: ١١٨) فقد استخدم السيّاب الحمامة البيضاء للدلالة علی السّـلام فی بلده العراق والذی يضمّن السعادة والرفاهيّة لشعبه ويضيئ لهم الطريق ويخرجهم من الظلمات. فالعبارة "الدّجی الأعمی" يمثّل الظلم والفسـاد والدمار والحمامة التی حلّقت فی سماء بلاد العالم الثالث، ولطمت علی وجه الظـلام وهی تمهّـد الطريق للفجر والانتصـار وكذلک يصوّر التضـاد الدائم بين الخير والشر، والبياض والسواد، والحرب والسّلم فی شعر السيّاب ويؤكد علی ايمان الشاعر بالوصول إلی النصر لأنّه يذكر آثار السّلم بتعبيرات مختلفة:

«كأنَّمَـا فَجَّرَت مَاء لِظَامِئَة/ أو أطلَعَت كوكبَا يأتَّمه السَـارِی.» (السـيّاب، ٢٠٠٠م: ٤٤٧/٢)

اسـتخدم السـيّاب مصطلح "اليد البيضاء" فـی قصيدة أخری يعـبرّ عن اتجاهاته الشيوعيّة ويصف فيها بطولات الشباب وأصدقائه:

«حركتَ فِی المُسـتَقبَلِ الدَّاجِی يداً/ بَيضَاءَ تَمسَـُح أدمُعَ البُؤسَـاء.» (المصدر نفسه: ٤٩٧/٢)

كان يعتقد الشاعر أن الشيوعية يحقّق النصر للعراق ويخلّص الشعب من الاستعمار، فيصف يدها بيضاء وهی تحاول أن تحفظ الضعفاء فی مسـتقبل العراق المظلم والأسود، تمسـح الدموع من عيون البؤسـاء وتهب السـعادة للشـعب العراقی عندما تغلب علی أعدائهم المستعمرين.

وقد استعمل اللون الأبيض فی التراث الأدبی القديم للدلالة علی الجمال كالأسود. فاسـتخدمه العرب للتعبير عن جمال المرأة لأنها كانت محبوباً عنده كما وصف الله تعالی

المرأة فی كتابه بصفة البيضاء:

﴿كأنَّهُنَّ بِيضٌ مَكنُون﴾ (صافات: ٤٩)

فانعكس ذلک أيضاً فی أشـعار الشـاعر واسـتفاد من اللون الأبيض لوصف المرأة منها:

«وَاهاً لأجسَادِ الحِسَان! أ يأكلُ الليلُ الرَّهيب/ وَالدُّودُ، منهَا، مَا تَمَنَّاه الهَوَى؟.» (السيّاب، ٢٠٠٠م: ١/ ٢٨٨)

وقد يضيف المعنى الرمزی إلى المعنى الجمالی ويدل على الطهارة والبراءة فی المرأة أيضاً:

«هِـى الَّتِى بِالأمسِ كَانَت كمَا/ رَجَى خَيالٌ لِلهَـوى الأوَّل/ يَمُوجُ فِى مِرآتِها ظِلُّهَا/ سوسَنَةً بيضَاءَ فِى جَدوَل.» (المصدر نفسه: ٤٤٩/٢)

«فرأى الشـاعر وجه المرأة سوسـنة حسـناء، أما اللون الأبيض فقـد زاد الصورة جمالاً وخيالاً وذلک لأنّ اللون يعدّ من العناصر الهامة فی خلق التشـابيه والاستعارات والصور الحسـيّة والمتحرّكة.» (شـفيعی كدكنـی، ١٣٧٠ش: ٢٧١) وفی قصيدة أخرى يخاطب الشاعر حبيبته مشبهاً أقدامها البيضاء وسط الأعشاب الخضراء بفراشة بيضاء، فالتشبيه هذا يدلّ على جمال المحبوب إضافة إلى براءتها وطهارتها:

«أينَ مِنهُنَّ خَفقُ أقدَامِک البَيضَاءِ بَطنَ الحَشـيشِ فَوقَ اخضِرارِه/ مِثلَ نَجمَتَين أفَّلَتَا مِن مدارَين/ فَجَالَ الضِّياءُ فِى غَيرِ دارِه/ أو فَراشَـين أبيضَينِ استَفَاقَا يسرِقَان الرَّحِيقَ مِن خُمَارِه.» (السيّاب، ٢٠٠٠م: ٨٣/١)

وأحياناً يستعين الشاعر بالنور الذی يدلّ على اللون الأبيض غير مباشرٍ لوصف ما فی حبيبه من الحسن والجمال:

«كم عَاشِقٍ كانَت أمانِيُه أنْ/ يرتَشِفَ النورَ عَلَى جِيدِهَا.» (المصدر نفسه: ٢٥٣/٢)

وقد تدلّ النجوم على اللون الأبيض والذی يسـتخدمها الشاعر لوصف جمال المرأة وهی أيضاً تدلّ على البراءة والطهارة فيها:

«أنتُنَّ أسـعدَ ما أظَـلَّ الكونَ يا زهَرالنُجُـوم/ أنتُنَّ أبصَرتُـنَّ ذاک الوَجهَ فِى الليلِ البَهيم.» (المصدر نفسه: ١١١/١)

وفی قصيدته "ليلةالقدر" تأثر الشاعر بسورة القدر ويصف فيها أجنحة الملائكة بيضاء تعبيراً عن صفاءها وطهارتها أيضاً:

«لَيلَـةَ القَدرِ نُوراً أضَاءَ لَنَا / قاعَ السَـماءِ فَأبصَرنا مَدى عَجَبا / تَنَزَّلَ الرُّوحُ رِفَافَا بِأجنِحَة / بِيضٍ عَلَى الكونِ أرخَاهُنَّ أو سَحَبَا.» (المصدر نفسه: ٥٣٤/٢)

وقد يلازم الأبيض حركة المياه لما فيها من الهدوء والطمأنينة ليقصد الشاعر منها إلى الراحة والرفاهيّة والهدوء الذی يلازم حياته فيصف جدول ماء أحاطته الغمائم البيضاء وهی تسير هادئاً مع خرير المياه:

«وَأغِيبُ فِی نِغَمٍ يذُوبُ.. وَفِی غَمَائِمَ مِن عَبير / بَيضَاءَ مِكسَالِ التِلَوى تَستَفيقُ عَلى خَرِير.» (المصدر نفسه: ٦٣/١)

ويمكن أن نقول إنّ الأنهار التی كانت تجری فی قرية الشاعر تلهمه هذه الصورة فهی إذن ترتبط بحياته الذاتية وهدوءها وسكونها.

تتّصف الأمور المعنوية كالحسيّة بالألوان فی أشعار السيّاب منها "الرؤى" التی يراها الشاعر بيضاء:

«خَيالُک أضَحى لابِسَـا مِن فؤاديا / رداء مُوَشّـی بالرؤى البِيضِ حَاليا.» (المصدر نفسه: ٤١٥/٢)

يخاطب الشـاعر هنا خيال حبيبته ويصفها بيضاء «ليرسـم صـورة جميلة منها، لأنّ قلبه يبدّل إلی رداء ملوّن بخيال المحبوب البيضاء التی تلبس هذا الرداء.» (آل موسـی، ٢٠٠٨م: ٤٦٣) فطهارة المحبوب وبراءتها هی التی تدفع الشـاعر ليصف خيالها بيضاء كأنّـه يأمل أن تتحقّق تلک الرؤی. فقد صوّر الشـاعر الأمور المعنويـة ملوّنة ليجعلها محسوساً ملموساً للمخاطب.

يتّخذ اللون الأبيض دلالة سـلبية فی أشعار السـيّاب إضافة إلی دلالاته الإيجابية، فيـدلّ علی اقتراب الموت والانفصـال عن الدنيا وفراقها وذلـک بأن يرتبط الأبيض بالشيب ويذكر السيّاب إلی جانب ذلک أمارات الشيخوخة الأخری من العصا:

«والمَرءُ لايمُوتُ إن لَم يفتَرِسُـه فِی الظّلامِ ذِيب / أو يختَطِفهُ مَارِد، والمَرءُ لا يشِـيبُ / فَهَكذا الشُيوخُ مُنذُ يولَدون / الشَعرُ الأبيضُ وَالعَصَی وَالذُقُون.» (المصدر نفسه: ١٠٣/١)

الجدول الإحصائى للونين الأسود والأبيض فى أشعار السيّاب:

اللون	البواكير	قيثارة الريح	أعاصير	أزهار وأساطير	فجر السلام	أنشودة المطر	المعبد الغريق	منزل الأقنان	شناشيل ابنة الجلبى	هدايا	الكمية
الأسود	٢	٨	٦	٦	٢	٢٣	٦	٣	٨	٢	٦٦
الأبيض	٢	٥	١	٥	٤	٩	٦	١	٥	٥	٤٢

إنّ الأعداد المذكورة فى الجدول تدلّ على غلبة الأسود على الأبيض فى أشعار السيّاب والصور الشعرية التى استخدم فيها الشاعر هذين اللونين بكميتهما المختلفة تبيّن أنّه كان قد نفر الأسود باحثاً عن البياض والفجر والصبح.

«قال علماء النفس عن الأسود بأنّه ينفى ذاته وهو رمز يتوقّف عنده الحياة ويوحى الهلاك والخلاء وهو يقابل البياض الذى يشبه صفحة فارغة تكتب عليها القصة، لكنّ الأسود هو النقطة الأخيرة لها ولايوجد وراءها شيئ. والشخص الذى يختاره كأنّه ينفى كل شيئ ويعترض بما يجرى حوله لأنّ الحياة والظروف ليست كما يريد هو فيقف أمام مصيره.» (لوشر، بيتا: ٩٧-٩٨)

اشتهر شاعرنا السيّاب بشاعر الوجع لما شاهد من آلام الفقر والجوع والمرض طوال حياته التى كانت مليئة بالهموم النفسية كما وجد ما كان يعانى شعبه من الحزن والمشاكل لأجل الاستعمار والحكّام الظالمين فاختار الأسود تعبيراً عن تلك المعانى والظروف التى تبيّن اشمئزاز الشاعر منها وهى واضحة فى أشعاره.

ومن جانب آخر إنّ النماذج الكثيرة من اللون الأسود إلى جانب المفردات التى توحى بالسواد غير مباشرة مثل الليل والظلام وغيرها تدلّ على أن الشاعر يحتاج إلى الهدوء والطمأنينة والخلاص من المشاكل؛ «لأن الإنسان مهما كانت حاجته بالهدوء أكثر كان ميله إلى الألوان الداكنة أكثر غريزياً وعكس ذلك أنه إذا أراد أن يطلق طاقاته

بالعمل أو النشــاط الذهنى يميل إلى الألوان الفاتحة.» (المصدر نفسه: ٢٦) كما أن كميّة استخدم الشاعر لللّون الأبيض دليل على عدم يأسه من الحياة بل هو يأمل الفرج.

النتيجة

ومن مستجدات البحث هى ما يلى:

أنّ الأســود عند الشــاعر يعدّ من أهم الألوان وأكثرها اســتعمالاً ولعلّه ينبعث من حياته الذاتية وما عانى فيها من الآلام والهموم كما يرجع إلى التزامه الاجتماعى. كان الســيّاب يتألّم بما يواجه فى مجتمعه من الأحداث والفجائع، فانعكس اللون الأسود فى شــعره أكثر من غيره واتّخذ تعبيراً ســلبياً عن تجارب الشاعر وحزنه أو حزن شعبه كما وصف به الشــاعر ظلم الحكام وفســادهم وقد يستخدمه للتعبير عما حلّ به من اليأس إثر الحياة وغلبة الموت عليها.

قد يقابل الأســود والأبيض كشــفاً عن التضادّ بين الخير والشرّ فى الكون وأحياناً يتأثر الشــاعر بتراثه الأدبى القديم ويضفى الأســود طابعاً تراثياً فى الدلالة على المأتم والحداد أو تعبيراً عن جمال المرأة فى عيونها وشعرها.

أما الأبيض فمن أبرز معانيه الرمزية ودلالاته الإيجائية هو النور والبراءة والصمت والطهارة والهدوء. اســتخدمه الســيّاب للدلالــة على القدرة والطاقــة عند المجاهدين وطالبى السلام كما يرسم جمال المرأة وحسنها وطهارة الحبيب وبراءتها مستعيناً باللون الأبيض.

وقد يأتى البياض تعبيراً عن الحرب ودمارها تصويراً لتقابل الخير والشــر. كما أنّ النماذج التى استخدم فيها الشاعر اللون الأبيض تبيّن أنه يتّخذ دلالات سلبية كالأسود.

المصادر والمراجع

آل موســى، على على. ٢٠٠٨م. شــعرية القلق عند بدرشاكر السيّاب. الطبعة الأولى. بيروت: دار الأولى.

توفيق، حســن. ١٩٧٩م. شــعر بدر شاكر الســيّاب دراســة فنية وفكرية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

دیــاب، محمد حافظ. ١٩٨٤م. «جماليات اللون في القصيدة العربية». مجلة الفصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. العدد٥.

السيّاب، بدر شاكر. ٢٠٠٠م. الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الثالثة. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

شــفیعی كدكنــی، محمد رضا. ١٣٧٠ش. صور خیال در شــعر فارســی. الطبعــة الرابعة. طهران: انتشارات آگاه.

شی جی وا، هيداكی. ١٣٧٧ش. همنشيني رنگ‌ها. ترجمه فریال دهدشتی، ناصر پورپیرار. الطبعة الأولى. طهران: نشر كارنگ.

صائغ، وجدانغ. ٢٠٠٣م. الصور الاســتعارية في الشــعر العربي الحديث. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عباس، إحسان. ١٩٨٣م. بدر شــاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره. الطبعة الخامسة. بيروت: دار الشروق.

عصفــور، جابر. ١٩٨٣م. الصورة الفنيــة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. الطبعة الأولى. (لامک):دار الحوار.

علی‌أكبر زاده، مهدی. ١٣٧٥ش. رنگ وتربيت. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات ميشا.

محمد عبيدات، عدنان. ٢٠٠٤م. الأداء باللون في شــعر المتنبي. مجلة دراســات العلوم الإنســانية والاجتماعية. العدد ٣.

لوشــر، ماكس. ١٣٨٦ش. روان‌شناســی رنگ‌هــا. ترجمه ويدا ابــی‌زاده. الطبعــة ٢٣. طهران: انتشارات درسا.

محمــد علی، إبراهيم. ٢٠٠١م. اللون في الشــعر العربي قبل الإســلام قــراءة ميثولوجية. الطبعة الأولى. طابلس: جروس برس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خریف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١٧٠ ـ ١٤٧

صدی الطفولة فی مسرحية "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل

عباس كنجعلی*
عبدالباسط عرب یوسف آبادی**

الملخّص

يُعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فی تنمية الطفل عاطفيا، ولغويا، وثقافيا ويُعدّ فرحان بلبل من أبرز كتّاب المسرحية فی سوريا حيث اتجه نحو عالم الطفولة بثلاث مسرحيات، منها مسرحية "الصندوق الأخضر" التی تسعی إلی تبيين فكرة السعی والجهاد فی الحياة بالعلم والعمل معاً إذ تطرح صراع الأطفال مع العفاريت والأشباح للحصول علی الصندوق الأخضر ومفتاحه. إنّ هذا الصندوق رمز للحرية والنجاح ومفتاحه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ينجح الإنسان ويتحرر. اعتمد فرحان فی هذه المسرحية علی منهج تربوی لإشباع حاجات الطفل النفسية، وتحقيق غاياته التربوية، وتنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فنحن فی هذه الدراسة حاولنا أن نبين كيف استخدم فرحان عناصرَ المسرحية بأسرها كی تكون مناسبةً لعالم الطفولة وما هو مداه فی اتجاهه نحو عالم الطفولة فی هذه المسرحية، فبالاعتماد علی المنهج الفنی للدراسة، استخرجنا أبعادَ الطفولة فی جميع عناصر المسرحية منها الحبكة، والفكرة، والشخصية، والحوار، واللغة، والصراع وغيرها؛ كما بيّنا كيفية استلهام الطفولة فی العناصر المذكورة، وفی نهاية المطاف توصّلنا إلی هذه النتيجة أن فرحان نجح فی الاستفادة من هذه المسرحية كوسيلة تعليمية تساهم فی تكوين شخصية الطفل.

الكلمات الدليلية: مسرح الطفل، فرحان بلبل، الطفولة، الصندوق الأخضر.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة حكيم سبزواری، سبزوار، إيران
**. طالب بجامعة حكيم سبزواری، سبزوار، إيران arabighalam@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٣ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٥

المقدمة

الف) إشكالية البحث

تُعدّ دراسةُ الطفولة جزءا من الاهتمام بالواقع والمستقبل معا، حيث «يشكل الأطفال شريحة واسعة في المجتمع، بل إنهم يشكلون الجيل التالي، لذا فإن ما يبذل من جهود من أجلهم يُعدّ مطلبا من مطالب التغيير الاجتماعي المخطط.» (الهيتي، ١٩٨٨م: ١٧) وتشكل الطفولةُ البذورَ والجذور في بناء الإنسان وتشكل إلى حد كبير «نوع التنشئة والرعاية التي تحظى بها شخصية المواطن عبر مراحل نموه فكرا، ووجدانا، وسلوكا، ولغةً مما يؤثر في صياغة مستقبل الوطن، وهو يقتحم تحديات القرن الحادي والعشرين بما يحمله من نتاج الثورة العلمية والتقنية.» (المصدر نفسه: ٣٢) ويؤكد علماء النفس ضرورةَ الاهتمام بالطفولة ورعاية خصائصها العقلية، والوجدانية، والجسمية، فانطلاقا من أهمية هذه المرحلة فقد ظهر الاهتمام الواسع بدراسة الطفل وعوامل تكوين شخصيته الفردية والاجتماعية.

من هذه الدراسات، مسرح الأطفال (Childhood) وهو أحد الوسائط المؤثرة في تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، حيث يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا في الأطفال. فازدهرت حركة مسرح الأطفال في أنحاء العالم ومنها في البلاد العربية إذ حظيت بإدراك الجميع على المستوى الحكومي والشعبي. من هؤلاء الذين اهتموا بمسرح الطفل "فرحان بلبل" (١٩٣٧م-...م) الكاتب والباحث المسرحي السوري الذي أنتج أكثر من ١٥ مسرحية -ثلاثة منها للأطفال- وأكثر من عشرين مقالا وكتابا في النقد المسرحي. من مسرحياته للأطفال، مسرحية "الصندوق الأخضر" التي تطرح صراع الأطفال مع العفاريت والأشباح والجن للحصول على صندوق أخضر يرمز إلى الحرية والنجاح في الحياة. اعتمد فرحان في هذه المسرحية على منهج تربوي وسيكولوجي لإشباع حاجات الطفل النفسية وتحقيق غاياته التربوية عبر تحريك مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فنحن في هذه الدراسة نحاول استخراج الأبعاد والمؤلفات التي تشير إلى الاتجاه التعليمي للمسرحية في تنمية مشاعر الأطفال وتربيتهم على المبادئ الهامة كالالتزام بالقيم الخُلقية وتحقيق العدالة

الاجتماعية والعمل المستمر وغيرها.

بعد قراءة المسرحية واستخراج أبعادها التعليمية عينّا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة بمـا يلى: بادئ ذى بدء عرضنا مدخلا للتعرف على مسـرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخـه؛ ثمّ قدّمنا نبذة عن حيـاة فرحان بلبل ومراحل تكوين الفن المسـرحية لديه مُلِمّينَ بأعماله الأدبية وإنتاجاته المسـرحية. ثمّ دخلنا فى صُلب الدراسة وهو جوانب الطفولة فى مسرحية "الصندوق الأخضر" فدرسنا كيف اتخذ الكاتبُ المسرحيةَ كوسيلة تربويـة للأطفال، ومن خلاله اسـتخرجنا أبعاد الطفولة فى عناصر المسـرحية كالفكرة (Idea)، والحبكة (plot)، والشـخصيات (Characters)، والحوار (Dialogue)، والصراع (Conflict)، واللغة (Word) وغيرها؛ وأخيرا قدّمنا نتيجةً تبيّن صفوةَ ما حصلنا عليه.

ب) خلفية البحث

أثناء دراسـتنا للمسـرحية وبعد تدقيق الدراسـات المرتبطة بها، حصلنا على كتب ومقالات مختلفة ترتبط ارتباطا وشـيكا بموضوع دراسـتنا، فمن هذه الدراسات، كتاب "الأطفال والمسـرح" لمحمد شـاهين الجوهرى (١٩٦٦م) إذ يؤكد الكاتب فيه على فنون عرض مسـرح الطفل أكثر من فنون كتابته ويفصـل القول فى القواعد الصحيحة لتعليم المسـرح للأطفال كالدخول إلى المسـرح والخـروج منه والتعبير بالحركة، والإشـارة، والإحسـاس، وكيفيـة تصوير الانفعالات، وما إلى ذلك. عثرنـا أيضا على كتاب آخر وهـو "مسـرح الأطفال" لمؤلفته "وينفريد وارد" بترجمة محمد شـاهين الجوهرى نفسـه (١٩٦٨م) الـذى يفيد لكل من يُخرِجُ مسـرحيات للأطفال أكثر من الأطفال أنفسـهم، إذ يحتوى الكتاب على تجربة أوسـع وأعمق فى مَسـرَحية القصص وإنتاج مسرحيات فنيـة وجميلة للترويح عن المتفرجين الأطفال. وعندنا كتابان آخران هما "الطفل العربى والمسـرح" (١٩٨٤م) لمؤلفتيه عواطف إبراهيم محمد وهـدى محمد قناوى، و"مقدمة فى مسـرح الأطفال" (١٩٨٥م) لحسـب الله يحيى، اللذان يعالجان تاريخ مسـرح الطفل، وتطـوره، وأهدافـه، ومقوماته من جهة؛ ومن جهة أخرى يدرسـان نصوصا مسـرحية تناسـب كل مرحلة عمرية للأطفال. كما يبدو من هذه الدراسـات فغالبيتها تدور حول

تاريخ مسرح الطفل وفنون عرضه وأحيانا تحليل نصوص مسرحية للأطفال، وهذه الدراسات -كما يبدو من عناوينها- تساعد قسما ضئيلا من دراستنا فحسب ولم تكن كافية وافية لموضوع بحثنا العلمى بل تُعَدّ من الدراسات التنظيرية أكثر منها التطبيقية. وبما أن فرحان بلبل كاتب وباحث مسرحى معاصر فالدراسات الشاملة عن أدبه المسرحى وأصول نقده قليلة بحيث إننا لم نحصل عنها إلا على مقالات متبعثرة تبحث عن جوانب من فنه المسرحى، فمن هذه الدراسات "الزمان والمكان فى مسرح فرحان بلبل" بقلم وليد فاضل و"دراسة عن مسرح فرحان بلبل، المواضيع والشخصيات" لعلى سلطان و"مسرح فرحان بلبل" لنديم معلا محمد؛ فاستخرجنا منها أصول الفن المسرحى لدى فرحان بلبل فقط. وفيما يتعلق بمسرحيات بلبل للأطفال حصلنا على مقال تحت عنوان "الطفولة فى مسرح فرحان بلبل" للدكتور حمدى موصللى، فجعلناه نموذجا لهذه الدراسة، مع أن دكتور حمدى درس فى مقاله جميع مسرحيات فرحان للأطفال فى عشر صفحات فقط بحيث تطرّق إلى مسرحية "الصندوق الأخضر" فى ثلاث صفحات تنحصر على دراسة الشخصية دون التطرّق إلى باقى عناصر المسرحية من الحبكة، والأحداث، والصراع، واللغة، والحوار. أما دراستنا هذه فتتناول دراسة عالم الطفولة فى جميع عناصر المسرحية.

ج) أهمية البحث

الذى يدفعنا إلى دراسة الطفولة فى مسرحية الصندوق الأخضر، هو أنّ هذا الجانب المهم من المسرحية أصبح منسيّا فى دراسة مسرحيات فرحان بلبل. أما سببُ اختيار مسرحيات فرحان بلبل بدلَ باقى المسرحيات العربية فيختبيء فى رغبة الباحث المضاعفة إلى الأدب العربى فى بقعة الشامات وخاصةً سوريا؛ وانتقاءُ الاتجاه التعليمى كأساس لنقد هذه المسرحية يرجع إلى غلبة اللون التعليمى فى هذه المسرحية لكونها مسرحية خاصة بالأطفال فطبيعى أن يأخذ الباحث فى أى دراسة أدبية الكفة الرجحاء بدلا من السفلى.

د) منهج البحث

وأما من حيث منهج الدراسة فاتّبعنا المنهج الفنى الذى «يُعَدّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات النصوص النثرية فى تاريخ الأدب العربى.» (مشكين فام، ١٣٨٨ش: ١٣)

ه) الأسئلة والفرضيات

يبقى سؤالان رئيسان وهما: كيف انعكست الطفولة وميزاتها فى عناصر مسرحية "الصندوق الأخضر"؟ وما هو الغرض الرئيس للكاتب فى اتجاهه نحو عالم الطفولة فى هذه المسرحية؟. بدايةَ الأمر افترضنا أن فرحان استخدم عالم الطفولة فى عنصرى الشخصية والحوار فقط، وحاول من خلال المسرحية تنميةَ وعى الأطفال بعالم الخير والشر، وبالممارسة والدراسة حصلنا على هذا المهم أن الكاتب عرض عالم الطفولة فى جميع عناصر المسرحية من الحبكة، والشخصية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل وغيرها، واعتمد فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة من عمره، وذلك بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.

وقبل أن نبدأ بتحليل الاتجاه التعليمى الخاص بالطفولة فى المسرحية، نقدم كليات عن مسرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخه ومن ثمّ نبذة عن حياة فرحان بلبل الاجتماعية والثقافية.

مسرح الطفل

يعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فى تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، فهو «ينقل للأطفال بلغة محببة - نثرا أم شعرا - وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع، الأفكارَ والمفاهيم والقيم ضمن أُطُر فنية حافلة بالموسيقى، والغناء، والرقص.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٤) ويأتى فى مقدمة وسائل الاتصال التى يتم من خلالها نقل ثقافة المجتمع إلى أفراده وهو يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا فى الأطفال. ظهرت فى الآونة الأخيرة فى الأوساط الفنية والتربوية حاجة ملحة إلى ضرورة ربط المسرح بالتربية، فـ«برزت اتجاهات تدعو إلى الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية

تساهم في تطوير الفرد وإمكانية تكامل المسرح والتربية على كافة المجالات.» (مرعى، ۲۰۰۰م: ۲۷)، فمن هذا المنطلق توجّه الكتّاب إلى مسرح الأطفال وعدّوه أحد الوسائل التعليمية والتربوية المهمة إذ «يدخل في نطاق التربية الجمالية الخلقية، فضلا عن دوره في التنمية العقلية والتعليم الفني للنشوء في الوقت المبكر، وهو يشكل ركنا أساسيا في تكوين شخصية الأطفال وذلك من خلال إسهامه في جوانب النمو المتعددة العقلية، والنفسية، والعاطفية وغيرها.» (خريسات، ۱۹۸٦م: ۸۱)

«يدفعنا هذا الموجز للتساؤل عن الأهداف التي يرمى إليها مسرح الطفل وهل لهذا النوع من الفن أهداف تعليمية يستطيع الطفل أن يكتسبها من خلال قراءته أو مشاركته للعمل المسرحي؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات تكمن في العديد من الدراسات التي قام بها عددٌ كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال.» (بدران، ۱۹۸٥م: ۷۲) وملخص قولهم إن المسرح يغذّي أذهان الأطفال فنيا، وأدبيا، ووجدانيا و«يعمل على منهجية حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحي، لهجة العبرة المقدمة لهم بقالب مسرحي، ولهجة الإبهار المشهدي الذي يعرض أمامهم من خلال التقنيات ومستلزمات العمل المسرحي من ديكور وملابس، وإضاءة، وأصوات، إضافة إلى عوامل الإيهام المسرحي التي تتداخل مع أخيلتهم لتخلق حالات الانفعال التي تصل بهم إلى البهجة والسرور خاصة في المواقف المضحكة، وإلى التأثر الإيجابي الذي يحمل بذور التعاطف مع سلوك البطل، أو مع مضمون الفكرة الممسرحة في مواقف أخرى، والأطفال في هذه الحالة صادقون مع أحاسيسهم ونفوسهم البريئة البيضاء التي لم تدخل إلى عالم الكبار بعدُ.» (مرعى، ۲۰۰۰م: ۲۰)

إن مسرح الطفل يوفّر للنفوس البريئة كثيرا من الوسائل التي تغرس في عقولهم وأذهانهم، القيم النبيلة وتدفعهم إلى الالتزام بها ويقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التي يتعلمون فيها. يقول "مارك توين" عن مسرح الطفل: «أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة سوف تتجلى قريبا... أنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في البيت بطريقة مُملّة، بل

بالحركة المنظورة التى تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التى تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٥) هذا النوع من المسرح «عالم كامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة فى أرض الأحلام. وإذا نحن لم نضع هذا الفهم فى اعتبارنا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار فى إبعاده عنها، فإن النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً عما نريد.» (رمضانى، ٢٠٠٤م: ١٣٢) وهذا يعنى أن المبدع «مطالب بمراعاة شروط الطفل وسنه، ومؤهلاته، وذوقه، ورغباته.» (المصدر نفسه: ١٣٣) فالنص المسرحى الموجّه للأطفال ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبى فهماً عميقا لعقلية الطفل ونفسيته وإحساسا رهيفا بمشاعره للدخول إلى عالمه وإثارة تحمسه.

مع بزوغ فجر القرن العشرين اتجه المهتمون بحركة مسرح الطفل بشغف شديد إلى «تحقيق فن يروق الطفل، مستخدمين خشبة المسرح، يحفزهم عدم الوقوع فى الأخطاء والمثالب التى أصابت جسد مسرح الكبار فى الصميم.» (غزال، ٢٠٠٨م: ٢٧-٢٨) فدخلت دول العالم بأسرها فى هذا الميدان الفسيح من ميادين فنون الطفل؛ أما البلاد العربية فقد اهتمت بها بعد النهضة وازدهرت حركة مسرح الطفل على المستوى الحكومى والشعبى معا. ففى جمهورية الجزائر «بدأ المسرح الإقليمى عام (١٩٧٥م) فى تخصيص قسم لمسرح الأطفال وهو قد بدأ حديثا.» (المصدر نفسه: ٣٤) وفى العراق «أنشأت الحكومة أول مسرح قومى فى بغداد... ومن عباءة المسرح القومى العراقى خرج إلى حيز الوجود المسرح المدرسى.» (المصدر نفسه: ٣٤) وفى مصر حظيت حركة مسرح الطفل بالاهتمام اللائق و«تتوازى معها دراسات على أساس من الاستفسارات، والفحوص، والتجاريب للوقوف على مدى وعى الطفل بالحالة الاجتماعية والسياسية لبلاده وفى البلاد الأخرى.» (المصدر نفسه: ٣٣) وأما مسرح الطفل فى سوريا فقد حظى بالعناية ولكنه متأخرا «فقد كان حتى مطلع السبعينات يتبع للمؤسسة التربوية التعليمية ولم يحظَ باهتمام الأدباء إلا فى وقت متأخر.. مع أن وزارة الثقافة – على الرغم من قلة عروض مسرحها الطفلى وعروض مسرح عرائسها الخاص بالأطفال دون السادسة – ومعها منظمة طلائع البعث، أسستا لهذا المسرح وقدمتا الإمكانات

المتاحة لهما.» (رمضانی، ٢٠٠٤م: ١٣٣)

من أكبر الذين اهتموا بمسرح الطفل فی العراق فاضل الكعبی، وناطق خلوصی، وساشا ليخی، وجبار صبری العطية، وسعدون العبيدی؛ وفی مصر شهاب سلطان، والسيد حافظ، ومحمد شاكر، وصلاح جاهين، وغيرهم؛ وفی سوريا فرحان بلبل، وسليمان العيسی، ونصری الجوزی، ومحمد بری العوانی، ونور الدين الهاشمی، وحمدی موصللی، ومحمد قارصلی، وسمير الحكيم، ومحمد شيخ الزور، وغيرهم.

فرحان بلبل: حياته الاجتماعية والثقافية (١٩٣٧م-...م)

ولد فرحان عام ١٩٣٧م بمدينة حمص ونشأ فيها وتلقی دروسه البدائية فيها. يعتبر فرحان من الكتاب المسرحيين السوريين الذين اشتهروا بغزارة إنتاجهم؛ فقد حصر نشاطه كتابةً وإخراجا بفرقة المسرح العمالی بحمص وقد غلب علی مسرحه البحثُ عن القضايا الفكرية فی ارتباطها بالقضايا الاجتماعية، والوطنية، والسياسية. «علی الرغم من أنه كان يدور فی إطار العموميات من حيث تحديده للصراع الاجتماعی، فإنه لم يجر وراء الصراعات والتيارات العبثية والوجودية التی كانت سائدة والتی وقع فی شركها معظم الكتاب المسرحيين. لقد تفاوت موقفه من القضية الاجتماعية إلا أنه لم ينحرف عن خطها الأساسی.» (معلا، ١٩٨٢م: ١٢) إن أهمية فرحان، فضلا عن المسرحيات الكثيرة التی تركها وفضلا عن إدارته للمسرح العمالی بحمص، ترجع إلی أنه ناقد مسرحی مهم، وقد أضاءت سلسلة مقالاته التی نشرها فی مجلة الحياة المسرحية السورية تحت عنوان "الأدب المسرحی فی سورية" أضاءت جوانب ونتاجات أهم أعلام المسرح فی سوريا.

من مسرحياته: "الحفلة دارت فی الحارة" (١٩٧٣م)، "الجدران القرمزية" (١٩٧٥م)، "الممثلون يتراشقون الحجارة" (١٩٧٦م)، "العشاق لايفشلون" (١٩٧٧م)، "لا تنظر من ثقب الباب" (١٩٧٨م)، "البيت والوهم" (١٩٨٠م)، "الطائر يسجن الغرفة" (١٩٨٠م)، "العيون ذات الاتساع الضيق" (١٩٨٠م)، "القری تصعد إلی القمر» (١٩٨٠م)، ثلاث مسرحيات للأطفال وهی "الصندوق الأخضر"، "البئر المهجورة" و"حارسو

الغابــة"(١٩٨٢م)، "يــا حاضر يا زمان" (١٩٨٢م) و"لاترهب حد الســيف" (١٩٨٤م). تدور مواضيع هذه المسرحيات جميعاً حول العمل فى المعمل أو فى الأرض أو البستان أو البئر أو فى السفر للخروج من التعاسة إلى السعادة أو البيت والأسرة. وهذه المواضيع فى غالبها حادةٌ وغير عادية، فهى «مواضيع إشكالية كان كاتبها يبحث عن سبب لخلق صراع اجتماعى كأنه يبدو صراعاً طبيعياً دون الحاجة إلى برهان عليه وتدور مواضيع معظم مســرحياته عن العمل، والعدل، والظلم، والفوارق الاجتماعية حتى الحادة منها.» (سلطان، ٢٠٠٣م: ٤٨)

مقوّمات الطفولة فى "الصندوق الأخضر"

إنّ هذه المســرحية «مقتبســة عــن حكاية شــعبية معروفة فى أكثــر أقطار الوطن العربــى.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٥) واعتمد الكاتب فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لـ«إشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة مــن عمره ولتحقيــق الغايات التربوية الملائمة عبر تحريك مشــاعر الطفل بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٢٣)

الف) الفكرة (Theme)

من الضرورى أن تكون للمســرحية فكرة أساســية مترابطة الأجزاء تعبّر عن معنى فى ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، لعلَّ أبسط وأدقّ تعريف للفكرة هو أنها «التى يريد الكاتــب إيصالها إلى الناس فى عصره.» (أصلان، ٢٠٠٣م: ٨٧) فإن الفكرة جزء هامّ فى المســرحية إذ يصوّر الكاتب المسرحى، تشــارلز كلين، أهمية الفكرة الأساسية أنها «أســاس العمل المســرحى، وأن ما يرتبط بين الســطور من معان أهم من السطور ذاتها، إنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمســرحية ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونــة للموضوع.» (شــكرى، ٢٠٠٩م: ٣٥) ويرى جون هوارد لاوســون (١٨٨٦م)، الناقد المسرحى الأمريكى، أن «الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها.» (عنبرالمحامــى، ١٩٦٦م: ١٦٥) يحاول فرحان من خلال هذه المســرحية أن ينقل فكرة الســعى والجهاد فى الحياة بالعلم والعمل معاً إذ يطرح صــراع الأطفال مع العفاريت،

والأشـــباح، والجن للحصول على الصندوق الأخضر ومفتاحه. فإنّ هذا الصندوق رمز للحرية والنجاح، ومفتاحه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ينجح الإنسان ويتحرر.

ب) الشخصية (Character)

تُعَـدُّ الشـــخصيةُ ذاتَ أهمية كبيرة في المســـرحية وقد جاء بها أرســـطو في المرتبة الثانية بعد الحدث، لأن المســـرحية في نظره محاكاة أعمال الأشـــخاص فـ«الحدث هو الأصل، والشـــخصية هـــي الفرع.» (أرســـطو، ۱۹۹۲م: ۳۵) وخالفه كثير من المتأخرين واضعين «الشخصية في المكانة الأولى لأنّها محور العمل.» (نيكول، ۱۹۹۲م: ٦۷) تنقسم الشخصيات في المسرحية إلى «شخصيات أصلية ثابتة (Protagonists) لايستغنى عنها الحـــدث بحال لأنها جزء من تكوينه، وإلى شـــخصيات ثانوية تقـــوم بأدوار عابرة غير مؤثّرة، فهم على هامش المســـرحية إذا اقتصرت أدوارهم على ذلك.» (القط، ۱۹۷۸م: ۲٦) وللشـــخصيات صفات منها: أن تكون «ملائمة للحدث من جميع الوجوه وأن تكون ممكنـــة لا تُناقض التاريـــخ أو الواقع، ثابتةً لا تتغير فلا تتناقض مع نفســـها وأن تكون الشـــخصيات جارية على العرف غيرشـــاذة فلا يصوّر الخارج على القانون في صورة البطـــل ولايصور المدافع عن وطنه في صورة المجـــرم، وأن تجمع في صفاتها بين اللون المحلي والعناصر الأصلية في الإنســـان لتكون بصفة عامة انسانية مثيرة مؤثّرة.» (بولتن، ۱۹٦۲م: ۷٦)

من شخصيات هذه المسرحية

حســـن/الأب: رجل كســـول ينام كثيرا ولايحب العمل. يسرق جارُه أموالَه دون أن يفعل حسن شيئا.

دعد/الأم: على خلاف الأب فهي شـــخصية قوية حازمة تأمر وتنهى أفراد الأسرة، وتوجِّههم بوعي.

سميح/العم: شـــخصية مركبة قلقة مترددة وخائفة للواقع دائماً، وهو يخاف من القيام بأمور تتطلب الجرأةَ في اتخاذ القرار أو المغامرةَ المحفوفة بالمخاطر.

أيمـــن، وزهرة، وعمـــاد: أولاد العائلة، أيمن الولد الأكبر في اثنتي عشـــرة من العمر،

وزهــرة الفتاة البالغة من العمر إحدى عشــرة ســنة، والولد الأصغر عماد عمره تســع ســنوات. إنهم أذكيــاء يديرون اللعبة مدركــين مغزاها، ونتائجها، ويســوقون حوادث المسرحية إلى الأمام.

الجار اللئيم/العفريت: هو نقطة مقابل العائلة فيقف أمامهم للصراع معهم. فى البداية اعتدى على ممتلكات العائلة وسرق أموالهم وبعد أن واجه أفرادَ الأسرة للامتلاك على الصنــدوق الأخضر، يحلو له أن يتنكر بزى عفريت يلاحــق العائلة أثناء الرحلة بحيث يريد سرقة الصندوق بأى طريق يمكنه.

ومن شــخصيات المســرحية الفرعية: الأجداد، والحداد، والبئر، والرجل الحارس، والفلاح، والبستان. وكما يبدو من الشخصيات الفرعية أنها تتضمن بعض أشياء وأماكن كالبئر والبستان وغيرها لتلائم أجواء مسرح الأطفال.

ج) الحبكة (plot)

الحبكة فى المســرحية هى التى تحول لذائذ الحكاية إلى قصة مســرحية، فهى التى «تشــبک وقائع الحكاية فى تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات. وتعريفها الذى هو جوهرها هو أن تترابط أحداثُ القصة بتسلسل منطقى، أى أنه حدث كذا ولذلک حدث كذا. وهذا التسلســل المنطقى هو الذى يخلق التشويق لأنه هو الذى يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التى يسأل فيها المتفرج نفسه: ماذا سيحدث بعد ذلک؟.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٤٢) وتتألف الحبكة من مراحل ثلاث هى: التمهيد (Beginning)، والوسط (Betweenness)، والنهاية (Ending). ففى التمهيد «يقدم الكاتب شخصياته ويرمى الخيوط الأولى للحكاية. وفى الوسط يزجّ الشخصيات فى لحظة تأزّمِ الصراع. وهنا تأتى العقدة أو أزمة المســرحية التى يمســک فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتســاءل بلهفة: ماذا ســيحدث بعد ذلک؟. وفــى النهاية تنحلُّ الأزمات وينتهى الصراع وتختتم الحكاية.» (المصدر نفسه: ٤٣)

- التمهيد (العرض)

تبدأ المسرحية بوصف المكان الذى تقع الأحداث فيه وهى غرفة فى بيت فقير «يوجد

في الغرفة بعض الكراسـي ومنضدة وفراش ممـدود على الأرض.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٩) تتحدث الأشخاص عن مدرستهم فمنهم من يفرّ منها ومنهم من يحبها:

«عماد: رفاقي الذين يذهبون إلى المدرسـة علّموني الرسم/ أيمن: أنت دائما تتكلم عن المدرسة/ عماد: أنا أحب المدرسة/ أيمن: أنا لن أذهب إلى المدرسة لو قطّعوني أربع قِطَع/ زهرة: لماذا لا تحب المدرسة؟/ أيمن: في المدرسة يضربون الأولاد ولا يسمحون لهم باللعب/ عماد: لا. في المدرسـة يتعلم الأولاد، وأنت كسلان/ أيمن: إذهب إلى المدرسة وحدك. هه هه... .» (المصدر نفسه: ١٠)

والأولاد يتعلمون الأفكار من آبائهم، كما يعتقد الأب والعم بعدم الجدوى للمدرسة:

«الأم: فكـر بأولادك يابن الحلال. كل الأولاد يذهبـون إلى المدارس إلا أولادنا/ الأب: المـدارس لاتنفع. تضيع وقـتَ الأولاد/ العم: المدارس تكلـف مالا كثيرا دون فائدة.» (المصدر نفسه: ١٤)

إذا كان موضوع مسـرح الأطفال يدور حول القصص والاكتشافات وغيرها، لكنها مملـوءة بالمضامـين التعليمية التي يؤكد الكاتب عليها من خلال حوارات الشـخوص، والمدرسـة من هذه المضامين التي يسعى كاتب مسرح الطفل إلى ابرازها مؤكدا دورها لتنمية روح الأطفال وثقافتهم.

لايعتني الأب الكسـول بما يجري بين الأطفال من المشـاجرة والعراك، فيرفع رأسه وهو في فراشه «ما هذا يا أولاد؟ دعونا نستريح.» (المصدر نفسه: ١٢) ولايعتني بمعيشتهم وتهيئة لقمة عيش لهم «اليوم نأكل البيض وغداً ندبّر رأسـنا.» (المصدر نفسه: ١٢) وإذا يدخل العم/سميح حائرا «حسـن حسـن. قُم وانظر ماذا جرى.. جارنا اللئيم.. سـرق دجاجاتنا. رأيتُه بعيني يكسـر باب القُنِّ ويسرق الدجاج.» (المصدر نفسه: ١٢)[١] ولكن الأب يخاف من معارضته ويسـّوف الأمرَ «سـأُكلّم جارَنا اللئيم وآخذُ منه الدجاجات غصبا عنه.» (المصدر نفسه: ١٣) ويبرّر الجار اللئيم سرقاته:

«الجار اللئيم: أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندي/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنك لم تسـرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سـرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة

١. قُنُّ الدجاج: مأواه (عامية سريانية)

كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

- الوسط (التعقيد)

فى هذا الجو المملوء من الظلم والخوف تظهر زهرة وبيدها صك نجاح أسرتها، فتقترح على أفراد الأسرة أن يغنوا معا أغنية الأجداد المعروفة. فهى الحل المناسب لهم جميعا وخيرٌ لهم من العمل عند الجار اللئيم الذى يساومهم على لقمة عيشهم:

«يا خشيبة روحى وعودى/ ودّينى على جدودى/ وجدودى بطرف عكا/ بيعطونى ثوب وكعكعة/ والكعكعة بالصندوق/ والصندوق بدو مفتاح/ والمفتاح عند الحداد/ والحداد بدو فلوس/ والفلوس عند العروس.» (المصدر نفسه: ٢١-٢٢)[١]

تترك الأسرة البيت إلى عكا لزيارة الأجداد والحصول على الصندوق الذى فيه الثوب والكعكعة، فالثوب يلبسهم والكعكعة تطعمهم. ومن الواجب للإشارة أن اللون الأخضر للصندوق يشير إلى كونه مصدر خير وبركة وعيشة لشخوص المسرحية والدقة فى اختيار الألوان المناسبة للشخوص والأشياء فى مسرح الطفل تساعد على نجاحه والوصول إلى غرضه. يخرج الجار اللئيم ويهددهم بالسرقة إذا كانوا مسافرين إلى عكا «سافروا؟ عالٍ. سأسرق لهم أغراضهم. لكن أين سافروا؟ ولماذا سافروا؟ هاه. يبحثون عن شىء يكفيهم فى حياتهم حتى لايشغّلوا أولادهم عندى. هاه. طيب. أنا وراءكم والزمن طويل. إذا وجدتم شيئا فسوف أجعله يطير إلى بيتى أو يرقص عندى أو يلعب الجمباز.» (المصدر نفسه: ٢٦-٢٧)[٢] يتغير المنظر ويظهر سور عليه كلمة عكا، فتدخلها أفراد الأسرة وينهض الأجداد من القبور:

«الجد الأول: مَن أيقظنا من نومنا؟/ العم: أخى حسن وأولادُه الشياطين أيقظوكم

١. الخشيبة: الخشب الطويل؛ روحى: فعل أمر بمعنا إرجعى؛ ودّينى: أحببينى؛ الجدود: الأجداد؛ عكا: إسم موطن؛ الكعكعة: خبز يعمل مستديرا أو مستطيلا من الدقيق، والحليب، والسكر؛ بدو: بدون (حذفت النون للضرورة الشعرية)؛ الفلوس: النقود.

٢. عالٍ: أصله العالى: طيب؛ الجمباز: من أنواع الرياضيات.

من نومكم. أنا لم أفعل شــيئا، والله العظيم لم أفعل شيئا / الجد الثانی: من أنتم؟ / أيمن: نحن أحفادكم / الجد الثالث: ماذا تريدون؟ / زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبســنا / الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة / الأم: هكذا تقول الأغنية. كلام الأولاد صحيــح / الجميع: (يغنون ويرقصون. يغنی معهم الأجداد الثلاثة) / وجدودی بطرف عكا / بيعطونی ثوب وكعكعة / والكعكعة بالصندوق.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[١]

ويقدم الجد الثانی الصندوق الأخضر لهم فی الوقت الذی يظهر فيه العفريت / الجار اللئيم محاولا الحصولَ علی الصندوق:

«العفريت: أنا العفريت شمديت بن خرتيت. مدمّر الجبال ومرسل الزلزال والأمطار.. / الأب: ومــاذا تريــد؟ / العفريت: أريد الصندوق الأخضر وإلا خســفتُ الأرض تحتكم وهدّمتُ السماء فوقكم.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[٢]

فــی حين يقترب العفريت منهم ببُطء مخيف، يتهامس الأولاد ويتقدم أيمن بالصندوق مــن العفريــت بينما يبتعد البقية إلــی الخلف. يمدّ العفريت يده ليأخــذ الصندوق ولكنه لايفلح. أما الصندوق فإنه لاينفتح لأنه يحتاج إلی مفتاح والمفتاح عند الحداد، والحداد يريــد فلوس. الأب والعم لايقبلان المغامــرة فيطلبان الأولاد الرجوع إلی البيت وترك الصنــدوق والمفتاح، ولكن زهرة تطلب التفتيش عن الحداد والأخذ بالمفتاح، وبعد مدة يرضی الأب برحلة البحث المُضنية للحصول علی المفتاح. تمشی الأسرة وبعد مدة تظهر دكان الحداد ولكن العفريت فی الدكان وعليه ثياب تنكرية وقد أخفی رأسه بِطاقيةٍ:

«الأب: هــذا هو الحداد... مرحبا يا عم / العفريت: أهلا وســهلا / الأب: نريد مفتاحا لهذا الصندوق / العفريت: (فرحا) سأصنع له أحسن مفتاح. هاتوه.. .» (المصدر نفسه: ٣٧)

يهــم أيمن بإعطائه الصندوق، لكن الحداد الحقيقی يشــير إليهم من بعيد أن يقتربوا منه ويتذكر أن العفريت طرده من الدكان. أما المفتاح ففی الدكان وعليهم أن يأخذوه من العفريت، والحداد يبشــرهم بأنه يغلب علی العفريت ويأخذ منه المفتاح قبال الفلوس التی ســتعطيه الأسرة. و«الحداد يريد الفلوس والفلوس عند العروس.»(المصدر نفسه: ٤٤) وأين العروس؟

١. بيعطونی: فعل مضارع والباء الزائدة فی بدايته تستعمل غالبا فی اللهجات.
٢. خسفتُ: غيبتُ.

فيظهر سور قلعة ويأتي صوت احتفال عُرس فتطلب الأم من حارس العُرس كي يأتي بهم الفلوس من العروس وهو يأتي آسفا أن العفريت أغلق الباب على العروس و«لن تخرجَ العروسُ حتى يأتي القنديل.» (المصدر نفسه: ٤٨) أزمة بعد أزمة (Crisis) كي تصل إلى ذروتها والشخوص تظهر بذاتها التي أشرنا إليها من قبلُ، فالعم يحاول الخلاص من الأزمات دون أي مصيبة ومشقة، والأب غيرت ذاتيته بأنه أصبح مغامرا وساعيا للوصول إلى مراده:

«الأب: اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا في منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلك يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.. ولا تنسَ أن تحرص على الصندوق يا أيمن. إياك أن يفلت من يدك.. سنقبض على العفريت.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١) والآن يصبح الأب كهادٍ للطريق لايخاف العفريت بل يطلب الهجوم عليه «منذ الآن لن نهرب من العفريت. نهجم عليه ونهزمه.» (المصدر نفسه: ٥٧) والأولاد خلفه مفتّشين عن البئر، فيصرخ البئر: «أنا البئر. أنقذوني يا أولاد الحلال.. اِرفعوا هذه الصخرة عني.» (المصدر نفسه: ٥٤) الأب والأولاد يرفعون الصخرة عنه ويخبرهم البئر بأن العفريت قد وضع الصخرة عليه لأنه طلب القنديل من البئر وهو يخبر العفريت بأنه لايعطي القنديل إلا لمــن يتعب من أجله أي يعطيه الحبل الذي على قرون الثور عند الفلاح. و لن يتركهم العفريت فيشرّد الثورَ حتى لايحصلوا على الحبل ولن يعطيهم الفلاح الحبلَ إلا إذا أحضروا الشعير للثور والقمح للفلاح من البستان، والبستان مهجور ليس فيه زرع ولا ماء، فعليهم أن يحفروا بئرا ويزرعوا فيها. يغنون الجميع:

«نعمل نشــقى من أجل الحياة   نحفر نــزرع صبيانــا وبنات
و يــدٌ تعمل لبناء الإنســـان   وأبٌ يعمل من أجل الأوطان
ولد يســأل عن غَدِنا الفتّان
نعمل نشــقى من أجل الحياة   نحفر نــزرع صبيانا وبنات.»

(المصدر نفسه: ٦٤)[١]

يتغير لون الجو بمُضيّ الزمن، يبدو التعب على الجميع فيجلسون ليستريحوا وبعد مدة يزهر البستان وينبت الشعيرُ والقمح دون أن ينزل المطر، وها هنا النقطة الرئيسة لمسرح

١. الفتّان: كثير الزينة أو كثير الخدعة.

الأطفال وهى من زرع حصد، والأسـرة زرعت فحصدت. وهذا لايعنى أن العقبات قد انتهــت والأزمات قد حلت، بـل تبدو أزمة أخرى وهى مصيبـة العفريت التى أصعب المصيبات حقا، فهو واقف على دكة عالية مستعد للمعركة الحاسمة:

«العفريت: سلّمونى مزروعاتكم / الأب: لن نسلّمک مزروعاتنا، وافعل ما تريد / العفريت: اسـتعدّوا للعذاب (يصفقّ بيديه، تُسمَع أصواتُ هدير وعواصف.. تأتى أصوات ضخمة من بعيد) / صـوت: اُتركوا مزروعاتكم واهربوا / صوت: موتـوا من الجوع والعطش / صوت: تشـرّدوا فى البرارى / صوت: اسـتعدّوا للموت.. / الأب: لا نخاف منک أيتها الأصوات. زرعُنا تعبنا فيه، لن نتركه لأحد. اِسمعى جيدا أيتها الأصوات. من يعمل لا يخاف. من يعمل لا يخاف.. علينا أن نتخلص من الأصوات ومن الأشباح.» (المصدر نفسه: ٦٥-٦٧)

- النهاية (الحلّ)

بعد صراع طويل يتغلّب الجميع على العفريت والأشـباح فتهرب الأشـباح ويختفى العفريت، والسبب وراء النجاح قول الأب هذا: «حدثَ لأنک لم تهرب ولم تخف، ولأننا تكاتفنا.» (المصدر نفسه: ٦٨) وهذا هو النقطة التعليمية فى مسرح الأطفال ولو فى كلمة واحـدة أو جملة واحدة، الوحدة والتناغم يـؤدى دائما إلى النجاح والفلاح، ويجب أن لاننسى السعى والجهاد المستمر للوصول إلى غايتنا، وهذا ما يشير إليه الفلاح:

«الأم: أسرعوا إلى الفلاح.. (يدخل الفلاح) / عماد: هذا هو الشعير والقمح / الفلاح: وهـذا هو الحبل. خذوه واحتفظوا بالشـعير والقمح / الأب: وكيف نزرع أرضک وتُعيد ثورَک؟ / الفلاح: زرعتُ أرضى وأرجعتُ ثورى وأحضرتُ لكم الحبل من قرونه / العم: ولماذا أرسلتنا نشقى ونتعب، ولم تُعطنا الحبل من الأول؟ / الفلاح: لكى تتعلموا.. والآن اِذهبوا إلى البئر، إنه بانتظاركم.» (المصدر نفسه: ٦٩-٧٠)

والبئر يأخذ سـبيل الفلاح داعيا إلى أهمية العلم والمدرسة، فيعطيهم القنديلَ على شـرط، فهو يقول: «هـذا القنديل قنديل العلـم. أُعطيه لهؤلاء الأطفـال إذا كانوا فى المدرسـة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (المصدر نفسـه: ٧٠-٧١) وهكذا تذهب الأسـرة إلى العروس وتأخذ الفلـوس بدون إعطائها

القنديـل، وإلى الحـداد وتأخذ المفتاح بدون إعطائه الفلوس، والعم العجول الكسـول يسأل الفلاح لماذا أرسلهم يحضرون الفلوس وأتعبهم، فيجيب الحداد «لكى تتعلّموا.. من يزرع القمح ويأخذ قنديل العلم يلزمه هذا المفتاح.. وهذا المفتاح يفتح كل الصناديق.» (المصدر نفسـه: ٧٣) تحـرک الأم المفتاح فينفتح الصندوق بسـرعة ولكن لا يوجد فيه ثوب ولا كعكعة، الأب يدرک الموضوع قائلا: «بهذه الأدوات نعيش. البذارُ نزرعه فی حديقتنا والمفتاح نشتغل به فی المعمل وقنديل العلم يدرس أولادنا على ضوئه. أحسنتم يا أولاد أحسـنتم. وإذا لم تكونوا شـاطرين فی المدرسة فسوف أغضب منكم.. هيا إلى البيت.» (المصدر نفسه: ٧٥)[١]

والجار اللئيم يقرر أنـه العفريت الذی يصارعهم للحصول على الصندوق الأخضر، فالأب والعم يهاجمان عليه ويضربانه ويهددانه. يخاطب الأبُ العفريتَ: «وسـوف تدفع ثمن الدجاجات التی طارت إلى بيتک والخضروات التی رقصت فی فمک والغنمة التی أحبّتک ورقصت معک الجمباز.» (المصدر نفسه: ٧٩) ويدفع العفريت المال وهو يبکی، والأولاد والکبار يغنون على شکل حوار:

«الکبار:	هيا نمشی يا أطفال	أنتم تُحيون الآمال
زهرة:	يا ماما! أطلبُ لعبة	تجلس قربی فی الکنَبة
	تغمضُ عينا حين تنام	رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
أيمن:	يا عمی! هيا احمِلنی	فوق الکتف ولاعِبنی
	سأکون مُجدّا مجتهدا	لا يوجدُ أشطَرُ منه
الکبار:	هيا نمشی يا أطفال	أنتم تُحيون الآمال
عماد:	يا بابا! أطلبُ دفتر	مثلَ الحائطِ أو أکبر
	أکتب فيه کلَ دروسی	أرسمُ صندوقا أخضر
الکبار:	هيا نمشی يا أطفال	أنتم تُحيون الآمال.» (المصدر نفسه: ٨٢-٨٣)

وهکذا تنتهی المسـرحية وتکون النتيجةُ الفوزَ بحِکـم تعليمية عديدة وهی: مَن جَدّ وَجَـد، ومن يعمل يعيش؛ والتأکيد على الاتحاد والوحدة من جانب، والعلم والمدرسـة

١. البذار: جمع البذر؛ الشاطر: الذکی.

من جانب آخر.

د) الصراع (Conflict)

يُعَدُّ الصراعُ عنصرا مهما يُضفِي على المسرحية الحيويةَ، والإثارة، والتشويق كما أنّه يتصل بالشخصيات اتصالاً وثيقاً و«قد أوجب الناقد الفرنسي "برونتير"[١] بناء المسرحية على الصراع.» (طليمات، ١٩٧١م: ٣٠) وخالفه آخرون قائلين بعدم حتميته على الرغم من وجوده في الأغلبية الساحقة من المسرحيات (نيكول: ٥٦) ومفهوم الصراع، التصادم بين الشخصيات أو النزعات والذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية. وقد يكون هذا التصادم «داخلياً في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين يحاول كل منهما أن تفرض إرادتهما على الأخرى.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٨٥) وشبَّه بعضُ النقاد تكوينَه بأن على الكاتب «أن يضع بطله فوق شجرة ثم يقذفه بالحجارة طوال مدة المسرحية، ثم يُنزِله عنها في نهايتها.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٥٣) يبدأ الصراع في هذه المسرحية بين الأسرة والعفريت إذ يطرحه الكاتب من بيتهم إلى عكا والطريق إلى المفتاح، يشتد الصراع من مشهد إلى آخر حتى يصل إلى الذروة. فإذا يقترب العفريت من الأطفال ببُطء مخيف كي يأخذ الصندوق منهم فيشتد الصراع أكثر من قبل وتبدأ الأزمة وها هنا يبحث الجميع عن حل للأزمة. أزمة بعد أزمة، العفريت وراء الأسرة والصندوق في أيديهم ولكنه لاينفتح لأنه يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد والحداد يريد فلوس والفلوس عند العروس ولن تخرجَ العروسُ حتى يأتي القنديل و...، فعلى الأطفال أن يواصلوا الطريق ولو كانت مملوءة بالأزمات والعقبات.

هـ) الحوار (Dialogue)

الحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي «يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. هو السفينة التي يعبر بها النهر من المنبع إلى المصب.» (عنبرالمحامي، ١٩٦٦م: ١٨٢-١٨٣) وفي كتابات النقاد

١. فرديناند برونتير: الناقد الفرنسي، صاحب مذهب النشوء والارتقاء في النقد والأدب.

يوصَف بأنه «أسلوب التعبير الدرامي المتميز.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١٠٢) وهو من أهم عناصر المسرحية لأنه «يعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها.» (القط، ١٩٧٨م: ١١) إذا كانت ملامح الشخصيّة تتشكّل من خلال أبعادها النفسيّة والاجتماعية، فإنّ الحوار الجيد الذي يصوغه الشاعر بين شخصياته، يساعدنا كثيراً على فهم الشخصيّات المتحاورة بشكل أكثر وضوحاً إلى جانب مكوّناتها النفسيّة، والعلميّة، والفلسفيّة، والاجتماعيّة «والعجيب في الحوار أنّه يؤدي هذه المهمّات كلّها في الوقت نفسه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصيّة، وفيها خلق لجوّ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محمّلة بالنغم الذي يروي، ويلوّن، ويكوّن، ويثير كلّ هذا في لحظة. وكشأن البيت في القصيدة الشعريّة، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبةً، ووزناً، وفكراً، ومعنىً، وصوراً كلّ هذا في آن...» (الحكيم، ١٩٧٣م: ١٥٠)

نأتي بمثال من حوارات "الصندوق الأخضر" وهو ما يجري بين الأسرة والأجداد في عكا: «الجد الثاني: من أنتم؟ / أيمن: نحن أحفادكم / الجد الثالث: ماذا تريدون؟ / زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبسنا / الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٢٩-٣٠) وجدنا في هذا النص أن الحوار كان مبسطا، ومركزا، وهادفا، منسجما مع الأحداث والشخصيات، وجاءت الجمل قصيرة؛ وإنّ الجمل القصيرة التي تعلن عن معناها هي خير جمل للتعبير عن الحدث المباشر.

من وظائف الحوار أنه يظهر ميزات الشخوص عبر حواراتها مع الآخرين أو من خلال حديث أنفسها، فمنها ما تدور بين الأب والعم إذ يظهر أنهما رجلان كسولان خائفان لايحبان المغامرة والصراع أبدا؛ وأما الأم على خلافهما شخصية قوية حازمة تهدي الأولاد وتصارع معهم الجارَ اللئيم / العفريت: «العم: (للأب) قلتُ لك: سافروا واتركوني. لكنكم لم تسمعوا / زهرة: بابا! فكر بطريقة للخلاص / العم: نسلّمه الصندوق الأخضر ونرجع إلى البيت / الأم: لن نسلّمه الصندوق ولن نرجع إلى البيت / العفريت:

هاتوا الصندوق بالعجل. هاتوا الصندوق بالعجل... .» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) ولكن بعد اشتداد الصراع ورغبة الشخوص للحصول على الغاية تتغير ميزات الأب والعم من الكسل إلى النشاط والحيوية، وهذا ما يبدو من خلال حواره إذ يقول: «اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا في منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلك يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١)

و) اللغة (Word)

لكل لغة من لغات الشعوب وجوه جمالية تفرِّق بين لغة الكلام العادى وبين لغة الأدب، ولئن كان للغة الأدب خصائصُ معينة لجميع فنون القول، فإن لكل فن منها خصائصَ خاصة به إذ يمكن القول إن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة أو المسرحية أو لغة النقد الأدبى. أما المسرح فهو «فن يكتب لكى يقدم على خشبة المسرح، أى أن المتفرج يتلقاه مسموعاً لا مقروءاً؛ فعلى هذا يروى الكاتب المسرحى الحكاية بلسان الشخصيات، فكأن الحوار الذى يستمر ساعة وبعض ساعة ليس من كتابته بل من تأليف شخصياته.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١١٢-١١٣) واللافت للنظر فى لغة "الصندوق الأخضر" أن اللغة مناسبة حسب اختلاف الشخصيات والمواقف، فالأم تكلم بلغة سهلة حنونة والأطفال بلغة بدائية والجار اللئيم بلغة جافة غليظة. والميزة الأخرى للغة المسرحية أن الكاتب اعتمد فيها على التبسيط والتوصيف، فجاءت اللغة «سهلة التراكيب منسجمة إلى حد ما مع القدرات العقلية للأطفال وقادرة على تلبية اهتماماتهم وميولهم من خلال التوصيف الذى يسكن داخل جملها القصيرة ومفرداتها المرنة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٣٢) و تبدو هذه الميزات من لسان البئر مخاطبا الأطفال: «هذا القنديل قنديل العلم. أُعطيه لهؤلاء الأطفال إذا كانوا فى المدرسة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٧٠-٧١)

اعتمد الكاتب فى المسرحية على اللغة الفصحى إذ إن من أهدافه التعلم، أى تعليم الطفل اللغة العربية بشكل سليم مع رعاية قواعد النحو والنطق، فقد حرص على «إظهار الكلمات مضبوطة بالشكل حتى يتمكن الممثل من إيصالها سليمة إلى

أذن الطفل، فتألفها وترسخ على لسانه.» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) وهذا ما يعرض من لسان الجار اللئيم إذ يسعى تبرير سرقاته من بيت الأسرة قائلاً: «أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندى/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنک لم تسرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

وأما الميزة البارزة والهامة فى مسرح الطفل هى استخدام النشيد والغناء فيه، فقد جاءت الأغنية فى هذه المسرحية «لتكمل الحالة التعليمية التربوية من جهة وتُضفِى البهجةَ والمتعة لدى الطفل من جهة أخرى.» (موصللى٢٠٠٣م: ٣٣)

«الكبار:	هيا نمشى يا أطفال	أنتم تُحيون الآمال
زهرة:	يا ماما! أطلبُ لعبة	تجلس قربى فى الكنَبة
	تغمضُ عينا حين تنام	رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
الكبار:	هيا نمشى يا أطفال	أنتم تُحيون الآمال
أيمن:	يا عمى! هيا احمِلنى	فوق الكتف ولاعِبنى
	سأكون مُجدّا مجتهدا	لا يوجدُ أشطَرُ منه.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٨٢-٨٣)

النتيجة

اتجه فرحان بلبل فى مسرحية "الصندوق الأخضر" إلى طرح أبعاد ترتبط بعالم الطفولة واعتمد فيها على الاتجاه التعليمى كى تكون المسرحية أكثر تأثيرا فى الأطفال، فهو يؤكد من خلالها على الممارسة فى التدريس وإيجاد الشغف الشديد فى الأطفال للعمل والجهاد فى الحياة، كما يجعل المنهج التربوى والسيكولوجى ركيزة دراسته كى يشبع من خلالها حاجات الطفل النفسية ويحقق غاياته التربوية عبر تحريک مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فللحصول على هذا الغرض بيّن فرحان، عالمَ الطفولة وما يرتبط بالطفل من ميوله، وأحلامه، وآماله، ووظائفه فى جميع عناصر

المســرحية إذ تنعكس الطفولة فی عنوان المســرحية وموضوعهــا، والحبكة، والفكرة، والشخصيات الرئيسة، والشخصيات الثانوية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل، وغيرها. فنجح الكاتب فی الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية تساهم فی تطوير الطفل وتكوين شــخصيته من جهة، وإمكانية تكامل مسرح الطفل على كافة المجالات بحيث عدّه إحدى الوسائل التعليمية والتربوية المهمة، من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

الف) الكتب

أرســطو. (١٩٩٢م). فن الشــعر. ترجمة وتعليق: إحســان عباس. الطبعة الثانية. بيروت: دارالفكر العربی.

أصــلان، أوديت. (١٩٧٠م). فن المســرح. ترجمة: ســامية أحمد. الطبعة الأولــى. القاهرة: الأنجلو المصرية.

بدران، مصطفى وآخرون. (١٩٨٥م). الوســائل التعليمية. الطبعة الخامسة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

بلبل، فرحان. (٢٠٠٣م). النص المسرحی: الكلمة والفعل (دراسة). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ـــــ. (١٩٨٣م). ثلاث مسرحيات للأطفال: الصندوق الأخضر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بولتن، مارجوری. (١٩٦٢م). تشريح المسرحية. ترجمة: درينی خشبة. القاهرة: الأنجلو المصرية.

الحكيم، توفيق. (١٩٧٣م). فن الأدب. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

ســلطان، علی. (٢٠٠٣م). دراسة عن مسرح فرحان بلبل المواضيع والشخصيات. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

شــكری، عبدالوهاب. (٢٠٠٩م). النص المسرحی: دراسة تحليلية الأصول. الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

طليمات، زكی. (١٩٧١م). التمثيل المسرحی: المسرح العربی (دراسات وتأملات). الطبعة الأولى. كويت: مطبعة حكومة كويت.

عنبرالمحامی، محمد عبدالرحيم. (١٩٦٦م). المســرحية بين النظريــة والتطبيق. مصر: الدار القومية للطباعة والنشر.

غــزال، عبدالفتاح علی. (٢٠٠٨م). مســرح الطفل. الطبعة الأولى. الإســكندرية: ماهی للنشــر والتوزيع وخدمات الكمبيوتر.

القــط، عبدالقــادر. (١٩٧٨م). من فنون الأدب المســرحية. بيروت: دار النهضــة العربية للطباعة

والنشر.

مرعى، حسن. (٢٠٠٠م). المسرح التعليمى: الكتابة والموضوعات والنماذج. الطبعة الأولى. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

مشكين فام، بتول. (١٣٨٨ش). البحث الأدبى مناهجه وأصوله. الطبعة الخامسة. طهران: سمت.

موصللى، حمدى. (٢٠٠٣م). الطفولة فى مسرح فرحان بلبل. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

نيكول، الأرديس. (١٩٩٢م). علم المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. الطبعة الثانية. كويت: دار سعادالصباح.

وهبة، مجدى. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

الهيتى، خلف نصار محسن. (١٩٧٧م). أدب الأطفال: فلسفته وفنونه ووسائطه. الطبعة الأولى. بغداد: دار الحرية للطباعة.

ـــــــــــ (١٩٨٨م). ثقافة الأطفال. الطبعة الأولى. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

ب) المقالات

خريسات، محمد. (١٩٨٦م). «دور المسررح فى التربية». المجلة الثقافية. السنة ٣. العدد ٩. عمان. صص ٧٨-٩٣.

رمضانى، مصطفى. (٢٠٠٤م). «الطفل بين أزمة مسرح الكبار وغياب مسرح الصغار». الموقف الأدبى. السنة ٤٧. العدد ٢٨٣. دمشق. صص ١٢٨-١٤١.

معلا، نديم محمد. (١٩٨٢م). «مسرح فرحان بلبل». الحياة المسرحية. السنة ٥. العدد ١٩. دمشق. صص ١٢-٢٢.



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١٨٣ ـ ١٧١

العلاقة بين الموتى فى "مقبرة رستم" فى "بهمن‌نامه" ومذهب ميترا

ايرج مهركى*
ليلا خزل**

الملخص

يعتبر فكر الولادة والموت من الأفكار التى رافقت البشريّة منذ العهود الأولى، حيث تطرّقت إليه الأديان والشعائر ومختلف المذاهب الفلسفيّة وحاولت تقديم تفسير واضح له أو الإجابة على التساؤلات المطروحة حوله. لقد أدّت أشعّة الشمس الحياتيّة إلى ظهور مذهب عبادة الشمس، حتى أنّها أدّت إلى دفن الموتى بطريقة لا يفقدون معها ارتباطهم بالشمس. ومن أكثر الأجزاء إثارة فى قصيدة بهمن نامه، وصف إيرانشاه لمقبرة رستم وجثامين الرستميّين؛ حيث دفنت جثامينهم بطريقة استثنائيّة. ونظراً لطريقة دفن أفراد العائلة الرستميّة فى هذه المقبرة، فضلاً عن بعض الأسباب الأخرى، يحتمل أنّ أفراد تلك العائلة قد اعتنقوا مذهب ميترا. سوف نتطرّق فى هذه المقالة إلى دراسة العلاقة بين دفن الموتى فى مقبرة رستم ومذهب ميترا.

الكلمات الدليلية: الموت، دفن الموتى، مقبرة رستم، بهمن نامه.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران.
**. خرّيجة جامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران. Leila.khezel@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة برجكانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٥/٤

المقدمة

الموت نهاية لا مفرّ منها للحياة فی العالم الفانی، لكن رغبة الإنسان فی طول العمر والخلود أدّت إلى عدم اعتبار الموت فی هذه الدنيا نهاية للحياة من قِبل أغلب سكّان العالم؛ فكلّ قوم ينظرون إلى المرحلة التی تلی الموت بناءً على معتقداتهم. إنّ موت الإنسان فی هذه الدنيا حادثة تماثل الوقائع التی تتوقّف فيها عجلة الحياة عن الدوران فهی مرحلة عابرة تشبه الولادة والبلوغ والشباب والكهولة والشيخوخة، لكن اجتياز كل مرحلة من المراحل الآنفة الذكر فی هذا العالم أمر ملموس، أمّا بالنسبة إلى المرحلة التی تلی الموت فلا توجد فی متناول يد الإنسان أيّة تجربة حسّيّة تتعلّق بها. وقد أدّت هذه الظاهرة المجهولة والمخيفة فضلاً عن غريزة الخلود لدى البشر إلى الاهتمام بجثمان المتوفّى ومكان دفنه حيث يحظى بقيمة معنويّة خاصة بالنسبة إليهم.» قام البشر فی العالم القديم بتحويل القبر إلى مكان مقدّس ثم انتقلت العبادة والتوقير من القبر إلى المعبد؛ لأنهم كانوا يذهبون إليه لتكريم المعروفين والكبار من الموتى والأشخاص الذين اختارهم الله والأشخاص المباركين والمقدّسين والأبطال وزعماء القبائل.» (دلاشو، ۲۰۰۷م: ۱۰۱)

تشير منظومة بهمننامه الشعريّة إلى وجود مقبرة العائلة الرستميّة فی مكان عظيم كان يحظى باهتمام تلك العائلة. والدخمة[۱] (دخمه بالفارسية) «عبارة عن مكان استخدم منذ عصر الأفيستا حتى العصر الحاضر تحت مفهوم البرج المرتفع الذی توضع عليه جثامين الموتى بالقرب من الطيور، بينما يندرج المعنى الرئيسی لها تحت مفهوم "كومة الحطب" التی تحرق عليها تلك الجثامين.» (بنونيست، ۲۰۰۷م: ۱۹) (ولعلّ هناک تقارباً فی المعنى بين مصطلح الدخمة "دخمه بالفارسيّة" بمعناه الأصلی ومصطلح "داغمه" والذی يعنی الحرق).

أما فی الماضی البعيد، فقد كان للدخمة تعريف خاصّ بكلّ قوم من الأقوام. ويبدو

۱. عبارة عن أبراج ذات شكل دائری على قمّة تلّة أو جبل منخفض فی منطقة صحراويّة نائية بعيداً عن التجمّعات السكّانيّة عادة تستخدم لدى أبناء الديانة الزرادشتيّة عند الوفاة حيث يوضع جسد المتوفّى فی أعلى البرج حتى تأتی الطيور الجارحة وتأكله. وقد استخدم هذا المصطلح كذلک بمعنى المقبرة فی هذه المقالة.

أنّ الزرادشتيّين كانوا يطلقون مصطلح الدخمة على أبراج الصمت (برج خاموشان بالفارسيّة)، فكانوا يحفرون حفرة فی وسط البرج وبعد أن تأكل الطيور والحيوانات الأخری جثث الموتی ولا تتبقّی سوی العظام يرمونها فی تلك الحفر. ويظهر أن عظام جثامين العظماء والمشهورين لم تكن ترمی فی مكان واحد مع عظام الناس العاديين، بل كانوا يضعونها فی أماكن خاصّة. ويقول بنونيست بأنّ الزرادشتيّين أحياناً كانوا يتركون عظام الموتی "العوامّ والخواصّ" فی تلك الأبراج دون حفر الحفر ورميها فيها.

تقع تلك الأبراج عادة بعيداً عن المدينة فی مكان مفتوح بدون سقف «كأبراج الصمت فی مدينة يزد» لكنّها ذات جذور تاريخيّة أقدم من عهد الزرادشتيّين؛ فقد كان بناء تلك الأبراج لدفن الموتی رائجاً بين عبدة الشمس "الميثرائيّين". كان الميثرائيّون يعتقدون بأنّ وضع جثمان الميت فی مكان مرتفع قريب من الشمس يؤدی إلی عودة روحه وحلولها فی جسد آخر وعودتها إلی الحياة الدنيا؛ لأنّ الشمس التی تعتبر أب الطبيعة تتزوّج بالأرض وتعود الروح بذلك إلی الكائنات. يقول دلاشو فی كتاب اللغة الرمزية للأسطورة: «لقد منحت هذه العقيدة للميثرائيين فكرة بناء أبراج عالية داخل معابدهم.» (دلاشو، ۲۰۰۷م: ۱۰٦) ومن الممكن ألا تكون أبراج الصمت الزرادشتيّة التی كانت مكاناً للموتی، قد بنيت مباشرة بعد ظهور الزرادشتيّة ثم راح بناؤها فی دخمات الموتی عند الزرادشتيّين. وقد بين الفرنسی موليیه خبير الدراسات الفارسيّة أنّ «الزرادشتيّين كانوا يضعون جثامين موتاهم فی أماكن مناسبة فی أعلی المناطق وأبعدها وبعد أن لا يبقی شیء سوی العظام التی تجفّ بفعل أشعّة الشمس، كانوا يجمعونها فی مكان يسمّی "استودان"[1] فی الجبال وبعيداً عن المياه والحيوانات. إنّ وضع الجثامين فی الدخمات أو أبراج الصمت يعود إلی عهود أحدث.» (موليیه، ۱۹۹۸م: ۷۲) ويمكن مشاهدة هذا الأمر فی الجبال المحيطة بتخت جمشيد وفی نقش رستم علی بعد ٦ كم من تخت جمشيد.

وتعتبر دخمة رستم (أو مقبرة رستم) فی منظومة بهمننامه الشعريّة مكاناً مقدّساً للرستميّين كانوا يدفنون موتاهم فيها. ويعتبر وصف إيرانشاه لهذه المقبرة وصفاً رائعاً

۱. عبارة عن حفر رباعيّة الأضلاع تحفر بشكل منتظم فی الجبال وتستخدم لوضع عظام الموتی.

وغامضاً. مكان مرتفع بين الجبال والصخور، مليء بالمجوهرات والأشياء الثمينة وقبّة تحتضن أروقة أربعة مقابل بعضها البعض تتدلّى منها الستائر الملكيّة وهى مصنوعة من الذهب والفضّة والفولاذ ومنسوجة بعقد جميلة ومزيّنة بأربطة أنيقة. داخل القبّة حجرة مظلمة. وتشاهد هذه الستائر الجميلة الثمينة فى أبنية الميثرائيين. «ويحتوى أحد تلك المبانى على صورة لميثرا وهى مشغولة بذبح بقرة ولذلك يغطون داخل المحراب بطبقة من الصوان وفى بعض الأحيان يضعون ستارة على جدار المحراب ذات نقوش فنّيّة.» (فرمارزن، ۱۹۹۳م: ٥۰) «ومن المحتمل أن تكون الظلمة التى تحيط بمكان الموتى من عائلة رستم إشارة إلى أنهم كانوا من الميثرائيين. ويرى دلاشو بأنّ الميثرائيين يعتبرون مقبرة موتاهم كملجأ يشبه الدخمة أو الخندق أو المدفن أى الغار أو الحفرة داخل الصخرة والجبل كمسقط رأس ميثرا.» (دلاشو، ۲۰۰۷م: ۱۰٤)

ويبدو أنّ هذا العمل كان عبارة عن إعداد للميّت لدخول الحياة الأخرى فقد كانوا يعتبرون ذلك المكان مثل رحم الأمّ. وتعتبر تلك الأضرحة دخمات مظلمة محفورة فى قلب الجبل ولعلّ طريقة دفن الموتى فى مقبرة رستم تشير إلى أسلوب خاصّ كان متداولاً قبل المذهب الزرادشتى. «هنالك عدد كبير من القصص التى نعتبرها روايات تاريخيّة وهى ليست سوى المظاهر الأخيرة للنقوش الزائلة.» (دلاشو، ۲۰۰۷م: ۱۱۸) إنّ دفن الموتى فى هذا النوع من الدخمات المظلمة بشكل تشرق عليها أشعّة الشمس فى مكان مرتفع، من الشعائر الميثرائية.

فى منظومة بهمن نامه الشعريّة، توجد أربعة جثامين تعود إلى عائلة رستم على ألواح مزيّنة فى الدخمة. ولا تزال جثامين الرستميّين قابلة للتشخيص والوصف فى مقبرة رستم بعد مضى قرون طويلة عليها. (جثامين كرشاسب، نريمان، سام، رستم)

بخوابيده بر تخت جنگى چهار   يكايك بسان درخت جنار
شده دور از آن سركشان فرهى   چو سروى كه گردد چمن زو تهى

(بهمن‌نامه، ۷۲۳۳ إلى ۷۲۳٤، ٤۲٦)

– أربعة جثامين ضخمة كأشجار الدلب مستلقية على لوح من الحجر؛
– وقد غادرتها عظمة الملوك كما تركت عظمة أشجار السرو مروج العشب.

يصف إيرانشاه جثمان كرشاسب بأنّه جسد قوی أصبح نحيفاً كالناى وله رأس دائریّ ولحية بيضاء ذات فرعين وخصر نحيل وصدر رحب:

یکی کالبد بود با شاخ و یال   ز تیری تنش گشته مانند نال
سری گرد و ریشی سبید و دو شاخ   کمرگاه باریک و سینه فراخ

(بهمن‌نامه، ۷۲۳۷ إلى ۷۲۳۸، ٤٢٦)

- جسد قوی وضخم حوّلته نوائب الدهر إلى ناى نحيف.
- وهو ذو رأس دائریّ ولحية بيضاء ذات فرعين وخصر نحيل وصدر رحب.

أما جثمان نريمان فهو جسد رجل أنهكته الأيام وجعلت شعره يشيب حيث زال الأمل من العالم دفعة واحدة:

میانش یکی کالبد بود مرد   گل روزگارش دژم گشته زرد
جهان کرده موی سیاهش سپید   بریده ز گیتی سراسر امید

(بهمن‌نامه، ۷۲٦۲ إلى ۷۲۷۳، ٤٢٩)

- ومن بين الجثامين، جثمان رجل أنهكته نوائب الأيام
- وجعلت شعره يشيب فأزالت بذلک كل أمل من العالم.

ويصف جثمان رستم وسام بشكل جميل حيث يملک سام جسداً ضخماً كالجبل وصدراً واسعاً ولحية بيضاء جميلة حيث غادرته الروح ولم يبق إلاّ الجسد:

یکی کالبد دید چون کوه ژرف   بری بهن و ریشی سبید و شگرف

(بهمن‌نامه، ۷۲۸۳، ٤٢٨)

- وأحد الجثامين ضخم شامخ كالجبل ذو صدر رحب ولحية بيضاء جميلة.

وجثمان رستم ذو وجه أحمر وشعر جميل وصدر واسع وجسد كالجبل، عقد شاربه خلف رأسه وكأنّه لم يمت بل يعانى من الحمى وذراعاه وفخذاه كالحصان:

چو پیش چهارم شد آن تاجور   یکی کالبد دید با یال و بر
رخ شوخ او دید و موی سرش   بر و پهلوی کوه پیکر تنش
ببسته همی بر قفا موی لب   نه مرده ست گویی که داردش تب

(بهمن‌نامه، ۷۳۱۲إلى ۷۳۱٤، ٤٣٠)

– أمـا الجثمان الرابـع فهو جثمان ضخم ذو وجه أحمر وشـعر جميل وصدر رحب وجسد يشبه الجبال، عقد شاربيه خلف رأسه وكأنه لم يمت بل يعاني من الحمى.

ويبـدو من هذا الوصف أن دخمة رسـتم فـي منظومة بهمننامه الشـعريّة لا تطابق أيّاً من أبراج الصمت التي كان الزرادشـتيّون يسـتخدمونها وهي تشـبه أكثر ما تشبه مقابر الفراعنة في مصر. ومن المتوقّع أن تكون جثامين الرسـتميّين في مقبرة رسـتم قد حنطت نظراً لبقائها سـالمة ظاهرياً. يوجد فرق ضئيل في دفن رسـتم بين الشـاهنامة ومنظومة بهمن نامه الشـعريّة؛ فالموتى في دخمة رسـتم يوضعون على لوح دون تابوت لكن الشـاهنامة تشير إلى وجود تابوت من خشـب الساج والمسامير الذهبيّة والشمع وذكر في كلا الكتابين أن الجثامين لم تدفن.

یکی نغز تابوت کردند ساج   برو میخ زرین وپیکر ز عاج

همه درزهایـش گرفته بقیر   بر آلوده بر قیر مشک وعبیر

(الشاهنامة، ۲۵۵-۲۵٦، ۳۳٦، ٦)

– تابوت من خشب الساج ذو مسامير من الذهب وهيكل من العاج؛

– كافة مفاصله مطلية بالقطران المعطر بالمسك والعبير.

برابر نهادنـد زرین دو تخت   بر آن خوابنیده گو نیکبخت

(الشاهنامة، ۲۷۰، ۳۳۷، ٦)

– وضعوا أمامهم هذين اللوحين من الذهب وعليهما جثمانان كأنهما غاية في السعادة.

إنّ طريقة تلبيس التوابيت بالشـمع ووضعها على لوح لتصبح مثل المومياء، تشاهد في إيران. «جاء في بحث قدمه رضى في كتاب آيين مغان (الشـعائر المجوسـيّة) حول الأديـان الإيرانيّة: كانوا يعتبرون تحنيط الجثامـين ووضعها في تابوت من الحجر أمراً مناسـباً في بعض المناطق الإيرانيّة وقد كان الملوك الأخمينيّون في نقش رسـتم وتخت جمشـيد يدفنون في توابيت من الصخر.» (رضى، ۲۰۰۳م: ۹۷) وكانت الشمس تشرق على تلك المقابر التي تقع في قلب الجبل وفي هذا إشارة إلى الشعائر الميثرائيّة. ولعل أضرحة الملوك الأخمينيّين بقيت لفترة أطول لهذا السبب، لكن ليس لدينا علم بأضرحة الملوك الساسـانيّين الذين كانوا على الدين الزرادشـتي. يذكـر فيدن غرن في كتاب

الأديان الإيرانيّة شعائر أربعة لدفن الموتى فى العهود القديمة.

وتتمثّل إحدى تلك الشعائر بوضع الجثامين فى مكان خاصّ لكى تقوم الحيوانات بأكلها أو تتحلّل بشكل بطيء ويضيف: لعل هذه الشعائر من السمات التى تتمتّع بها المنطقة الشرقيّة من إيران وتعود إلى القبائل البدويّة. أمّا الشعيرة الثانية فيذكر فيدن غرن بأنّها حرق الجثامين ووضع رمادها داخل أوعية من الفخار ثمّ دفنها فى التراب، ويرى بأنّ هذه الشعيرة كانت منتشرة فى المناطق الإيرانيّة الأخرى ولعلّها كانت رائجة فى المناطق التى كان سكّانها على الدين الزرادشتى قبل ظهور هذا الدين. «اكتشفت أوعية تحتوى على عظام فى تخت جمشيد وبعض المناطق الأخرى، ومن الواضح أنّهم كانوا يضعون العظام بعد زوال اللحم والجلد فى تلك الأوعية.» (رضى، ۲۰۰٤م: ۱٤٦) ولذلك فإنّ دفن الموتى فى الأوعية كان يجرى بطريقتين (العظام أو الرماد). «ويذكر بختور تاش فى كتاب دورة الشمس مكاناً يقع على بعد ۵۰۰ متر من آثار طاق بستان التاريخيّة فى الشمال الشرقى يحتوى على بقايا بناء ومقبرتين من الجرار الفخاريّة. (جرار كبيرة وصغيرة تحتوى كلّ منها على جثمان واحد.).» (بختور تاش، ۱۹۷۷م: ۱۱)

وجاء فى المصدر ذاته بأنّ أغلب الجرار الفخاريّة كانت تحتوى على هدايا إلى جانب الهياكل العظمية. ويذكر فيدن غرن طريقتين لدفن الموتى فى العهود الإيرانيّة القديمة. طريقة «الدفن والتى كانت نادرة ورغم ذلك فإن هرودوت يتحدّث عن دفن الموتى عند الماساغاتيّين ومقابر السكايين والسرمتيين بهذه الطريقة .. الطريقة الأخرى هى الدفن بعد التحنيط فى توابيت صخريّة أو مقابر ثمينة.» (فيدن غرن، ۱۹۹۸م: ٦۳) «وتحدث سترابون حول هذا الموضوع فى كتاب التاريخ الفارسى القديم حيث قال بأن الفرس كانوا يقومون بتحنيط الموتى قبل دفنهم ولم يكن دفن الموتى عند المغيين ممكناً قبل أن تلتهم الطيور أجسادهم.» (بيرنيا، ۲۰۰۷م: ۱۲٦۲) «وقد كانت قبور الأخمينيّين كقبر كوروش على شكل أبنية جملونية وجاء فى كتاب كوروش بأن كوروش أوصى أولاده: يا أولادى، عندما أموت فلا تضعوا جثمانى لا فى الذهب ولا فى الفضة، بل ادفنونى تحت التراب بسرعة.» (شاندور، ۱۹۹۷م: ٤۲۳) ويشير ذلك إلى أن الموتى فى العهود القديمة كانوا يدفنون فى دخمات ومقابر من الذهب أو الفضّة أو الأحجار

الباهظة الثمن مثل فراعنة مصر. ويرى سترابو بأنّ أولاد كوروش لم يستمعوا لنصيحته فقامــوا بدفنه في ضريح فاخر. ويصف ســترابو جمع المعزيــن في ضريح كوروش على هذا الشــكل: رأوا أنفسهم داخل الضريح في ظلمة مطلقة، داخل ضريح ليس له نافذة. «دفنت نســاء كوروش في تابوت من الذهب على لوح ووضعت عليه ســيوف فارسيّة صغيرة وأطواق وأقراط من الأحجار الكريمة الباهظة الثمن وســندس وكتان من بابل؛ ... فوق بعضها البعض.» (رضى، ۲۰۰۳م: ٤٤)

وفي كلتا الحالتين نقل أن كوروش لم يكن زرادشــتيّاً؛ لأنّه لم يدفن كبقيّة الموتى بل بصورة مشابهة للدفن في مقبرة رستم. ونظراً لأنّ فتحة ضريح كوروش تطلّ على الشرق وهو مرتفع عن الأرض بواســطة الحجر فمن المحتمل أنّه دفن حســب الشعائر الميثرائيّة مثل رســتم. ويشــير بنونيســت إلى تحنيط الموتى لدى الفرس لكنّه لم يتحدّث عن دفن الجثامين المحنّطة في أماكن مثل الأضرحة الفاخرة.

يقول: «كان الفرس يدفنون موتاهم تحت التراب بعد تحنيطهم بالشــمع.» (بنونيست، ۲۰۰۷م: ۳۳) ولعــلّ اختــلاف وجهات النظر هذا ناجم عــن أن «بعض القضايا تعتبر غامضــة عند الفرس وهم لا يتحدّثون عنها بشــكل واضح ويراعون فيها جانب الحذر ومنهــا النقوش الموجودة في باب الموتى.» (رضى، ۲۰۰۳م: ۲۳) وكما ذكرنا فلم يدفن الموتى في دخمة رســتم بالتراب وهم موجودون في دخمة أشــبه بالقصر ولم يوضع على جثامينهم ســوى ملاءة من القماش. ويبدو أن الجثامين المحنطة في دخمة رستم تشبه ما أبرزه فيدن غرن في وجهة نظرة مع فرق ضئيل وهو أنّها لم تدفن في توابيت حجريّة أو أضرحــة فاخرة، بل حنطت ووضعت ضمن ضريح في صخرة مرتفعة ومعها المجوهرات الكثيرة. إنّ أســلوب دفــن الموتى الذي يتحدّث فيدن غرن حولــه هو أن الموتى كانوا يدفنون بالتراب بعد تحنيطهم في تلك الأضرحة الفاخرة.

ويعود تحنيط الجثامين إلى الاعتقاد الذي كان ســائداً أنذاك بالحياة بعد الموت فقد كان الناس يعتقدون بأن الروح بعد الموت تحلّ في جســد آخر أو كائن آخر كالحيوان أو النبات وتستمرّ في الحياة. يقول إلياده: يقول من يعتقدون بهذا الأمر بأنّ الروح بعد تطهّرهــا «تنضم إلى الخلــود والأبديّة وهذا الأمر عبارة عن سموّ للمقتضيات البشــريّة

وتكرار للحالة غير المشروطة وغير المقيّدة وهو متقدّم عن السقوط في الزمان والتقييد في عجلة الوجود.» (الياده، ۲۰۰۷م: ۹۳) ويظهر هذا الأمر في تحنيط الموتى عند الفراعنة المصريّين حيث «يوضع جثمان الميت في قبر عادي يكون عبارة عن حفرة بيضويّة الشكل قليلة العمق في رمال الصحراء. يوضع الجثمان بشكل محدب بحيث يكون الرأس باتجاه الجنوب والوجه باتجاه الغرب والشمس ... كان الفراعنة يؤمنون بالحياة بعد الموت.» (باتنام، ۲۰۱۰م: ۱۱) كان الفراعنة يؤمنون بأنّ الإنسان ينبغي أن يدفن في الطبيعة كما كان في رحم أمّه لكي يستعيد الحياة. ونلاحظ نظريّة التقمّص عند البوذيّين (انضمام الروح إلى النيرافانا بعد دورات عديدة) وعند الهندوس والميثرائيّين.

وكان الفرس في القديم يؤمنون بالتقمّص كذلك. ويشير فره وشي في كتاب "إيرانوفيتش" إلى وجود شعبين مختلفين في هضاب قرية سيلک في كاشان (في القرنين ۹–۱۰ قبل الميلاد) ويضيف: «وجدت في تلك المنطقة حضارتان مختلفتان كان لكلّ منهما عادات وتقاليد وثقافة مختلفة. هنالک في قرية سيلک بالقرب من قرية يعود ماضيها إلى ما قبل السكان المحليّين، آثار حصن قوى ذى قصر ومنطقة سكنيّة ومقبرة. لم يكن الموتى من القوم الذين انضمّوا حديثاً إلى المحليّين يدفنون في أقبية سكنيّة بل في المقبرة، كما كانت تدفن معهم مستلزمات حياتهم مثل الجرار الفخاريّة والخوذ والزينة ومستلزمات الحصان.» (فرهوشي، ۱۹۹۵م: ۳۰ و ۳۱)

ويمكن الآن مشاهدة آثار دفن الموتى المحليّين (قبل دخول الآريّين) في قعر حجرات سكنيّة كانوا يعيشون فيها وذلک في هضاب قرية سيلک. ويضيف فره وشي أنّ القوم الذين كانوا ينضمّون حديثاً إلى المحليّين، كانوا يدفنون موتاهم في المقبرة بحيث كانوا يقيّدون أيديهم بأرجلهم على الصدر ويدفنون معهم مستلزمات حياتهم لكي يكونوا على استعداد للحياة التالية.

ويقول فرهوشي في كتاب إيرانوفيتش بأنّ الأقوام الجدد «كانوا يعتبرون القبر منزلاً للآخرة فكانوا يضعون عليه الأحجار والألواح الطينيّة على شكل مقوس وجملوني حيث كان هذا الأمر يمثّل استمراراً لتقاليد بناء المنازل في المناطق الممطرة حيث كانوا يقطنون. إنّ أسلوب بناء السقوف هذا كان موجوداً في القبور الأولى للعهد

الأخمينّـى كضريح كوروش الكبير.» (فرهوشـى، ١٩٩٥م: ٤٢) «ومن المحتمل أن تكون تلك المناطق الممطرة واقعة على السـاحل الغربى والجنوبى لبحر الخزر.» هنالک نصّ فى كتاب الأديان الإيرانيّة لبنونيست يعتمد على نصوص يونانيّة موثّقة حيث يؤكّد على هذا الأمر وينسبه إلى الفرس والكاسبيّين والبلخيّين قائلاً: «كان ذلک من شعائر القبائل الفارسيّة القديمة فى السهول الشمالية التى كانت تحتضن البدو الرحل، وكان هذا الأمر ضروريّاً نظراً للوضع المناخى وأسـلوب المعيشـة وكان ينجز على شكل شعائر دينيّة.» (بنونيسـت، ٢٠٠٧م: ١٨ و ١٩) ويستند بنونيسـت إلى مستند مثير «يطلب أحد العبيد الفرس واسمه يوفراتس من سـيّده فيلونيموس ألاّ يجعل النار تمسّ جسـده لأنّه فارسى وأجداده من الفرس وذنب تلوّث بالنار بجسـده أقسى من الموت، ويطلب منه أن يدفنه بالتراب وألاّ يرشّ على جسـده ماء الطهارة لأنّه يقدّس الماء.» (بنونيسـت، ٢٠٠٧م: ٢١) يثبت هذا المسـتند أنّ الفرس كانوا يدفنون موتاهـم بالتراب كما يظهر بأنّ النار كانت مقدّسة قبل ظهور الدين الزرادشتى؛ لأنّ الفرس هاجروا من المناطق الباردة إلى نجد إيران كما كانوا يقدّسـون النار ثم قبل الزرادشتيّون تقديس النار فى ديانتهم فيما بعد. وينقل بنونيست عن هرودوت؛ كان المجوس وليس الفرس يضعون جثامين موتاهم لتأكلها الحيوانات والطيور؛ أمّا دفن الموتى فهو من الشـعائر الفارسـيّة التى تمّ التخلى عنهـا بالتدريج فيما بعد. ولعلّه قـد تمّ التخلّى عن دفن الموتى بالتراب مع ظهور الدين الزرادشـتىّ ودفنهم على الطريقة الزرادشتيّة؛ لأنّ المياه والتراب والنار عناصر مقدّسة عند الزرادشتيّين ويعتبرون أنّ تلوثّها بجسد الميّت ذنب وقد كان دفن الموتى عندهم على الطريقة الفارسيّة أمراً صعباً.

ويبيّن فيـدن غرن فى كتاب الأديان الإيرانيّة بأنّ الموتـى كانوا يحرقون كما كانت الدخمة هى كومة الحطب التى كان الموتى يحرقون عليها وذلک فى العهود الأقدم عندما كان الهندوس والفرس يعيشون مع بعضهم أى قبل دخول الأقوام الفارسيّة إلى إيران.

النتيجة

كانـت تقاليد دفن الموتى فى كلّ عهد فى إيران تجرى ضمن شـعائر خاصّة، وتعتبر هـذه القضيّة (دفن الموتى) مـن القضايا التى حظيت بالاهتمام منذ الماضى البعيد. وإذا

أخذنا بعين الاعتبار المواضيع التی أنف ذكرها حول دفن الموتی فی إيران القديمة بالإضافة إلی طريقة الدفن فی مقبرة رستم المذكورة فی منظومة بهمن نامه الشعريّة، فسوف نستنتج بأنّه من المحتمل أن يكون الرستميّون قد آمنوا بالحياة بعد الموت وهذه العقيدة تعود إلی العهد الفارسی القديم "الميثرائيّين".

ولو أخذنا بعين الاعتبار ما ذكر فی الشاهنامة حول دفن الموتی فی مقبرة رستم وتربية الزال علی قمة الجبل (بالقرب من الشمس) بواسطة العنقاء وعدم اعتناق العائلة الرستميّة للدين الزرادشتی (ويظهر هذا الأمر فی الشاهنامة عندما يقوم كشتاسب بتقييد اسفنديار بالسلاسل ظنّاً منه بسوء نيّته ثمّ يذهب ضيفاً إلی الزال ورستم فی سيستان؛ لأنّه كان يريد تعليم الزندية والأوفيستا إلی الرستميّين) وهذا الأمر يبيّن أن الرستميّين لم يكونوا علی الدين الزرادشتی بل علی دين آخر.

برآمد بسی روزگاران بدوی   كه‌خسرو سوی سیستان‌كرد روی
كه آنجا كند زنده واستا روا   كند موبدان را بدانجا گواه

(الشاهنامة، ٩٨٠-٩٨١، ١٣٣، ٦)

- فی تلك الأيّام القديمة ذهب خسرو إلی سيستان.
- لكی يحيی الأفيستا ويعلّمها هناك إلی الكهنة والرستميّين.

ولم يذكر فی الأفيستا اسم رستم بل يذكر كرشاسب كثيراً فيها كما ذكر رستم فی الشاهنامة لأن الزرادشتيّين لم يقبلوا رستم ورستم كان خادماً للشمس والشكر الذی كان الأبطال يقدّمونه للشمس بعد كلّ انتصار وقسمهم بالشمس وميثرا، كلّها تشير إلی التقاليد التی كانت تلك الأقوام تمارسها. فی منظومة بهمن نامه الشعريّة، وعندما كان أبطال إيران يتحدّون مع لولو، يطلب أردشير البطل الإيرانی من كلّ من أولئك الأبطال أن يقسموا علی بهمن:

به هركس یكی سخت سوگند داد   به ماه وبه مهر وبدین وبه داد

(بهمن‌نامه، ١٢٢٠، ٨٨)

به نوروز پاكیزه ومهرگان   به خورشید كو تازه دارد جهان

(بهمن‌نامه، ١٢٢٢، ٨٨)

- طلب من كافّة الأبطال أن يقسموا بالقمر والعشق والعدل والنوروز الطاهر والمهرجان والشمس التی تحيی العالم.

كما أنّ قدم العائلة الرستميّة (قبل ظهور الزرادشتية بكثير) وقدم الميثرائية (عبادة الشمس) يفوق قدم الدين الزرادشتی بكثير وهذا يدفعنا إلی الاعتقاد بأنّ أكثر القوم أنذاک كانوا ميثرائيّين قبل أن يكونوا زرادشتيّين. نستنتج مما تقدّم ذكره حول دفن الموتی فی مقبرة رستم والأسباب الأخری التی أنف ذكرها بأنه من المحتمل أن تكون العائلة الرستميّة كانت ميثرائيّة قبل ظهور الزرادشتيّة.

المصادر والمراجع

الياده، ميرچا. ١٣٨٦ش. چشم اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات توس.

ایرانشاه، ابن‌ابی‌الخير. ١٣٧٠ش. بهمن‌نامه. مصحح رحيم عفيفی. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

بختورتاش، نصرت‌الله. ١٣٥٦ش. گردونه خورشيد يا گردونه مهر. الطبعة الثانية. طهران: مؤسسه مطبوعاتی عطايی.

بنونيست، اميل. ١٣٨٦ش. دين ايرانی بر پايه متن‌های معتبر يونانی. ترجمه بهمن سركاراتی. الطبعة الثالثة. طهران: نشر قطره.

پيرنيا، حسن. ١٣٨٩ش. تاريخ ايران باستان. الطبعة السابعة. طهران: انتشارات نگاه.

جميز، پاتنام. ١٣٨٩ش. رازهای نهفته در موميايی‌ها. ترجمه محمد صادق شريعتی. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات سبزان.

دلاشو، م. لوفلر. ١٣٨٦ش. زبان رمزی افسانه‌ها. ترجمه جلال ستاری. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات توس.

رضی، هاشم. ١٣٨٢ش. آيين مغان پژوهشی درباره دين‌های ايران باستان. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. ١٣٨٧ش. شاهنامه. به كوشش سعيد حميديان. الطبعة التاسعة. طهران: انتشارات قطره.

فره‌وشی، بهرام. ١٣٧٤ش. ايرانويج. طهران: انتشارات دانشگاه تهران.

موله، ماژيران. ١٣٧٧ش. ايران باستان. ترجمه ژاله آموزگار. الطبعة الخامسة. طهران: انتشارات توس.

نشاندور، آلبر. ۱۳۷٦ش. کوروش. ترجمه محمد قاضی. الطبعة الخامسة. طهران: انتشارات زرین.
ویــدن گرن. گئــو. ۱۳۷۷ش. دین‌های ایــران. ترجمه منوچهر فرهنگ. الطبعــة الأولی. طهران: انتشارات آگاهان ایده.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ۱۳۹۲ش/أيلول ۲۰۱۳م
صص ۲۰۷ ـ ۱۸۵

دراســة موتيف "الظرف" و"رندى" فى شعر أبى نواس الأهوازى وحافظ الشيرازى قراءة مقارنة

مريم اكبرى موسى‌آبادى*

الملخص

حافظ الشيرازى وأبونواس الأهوازى من الشعراء الإيرانيين المعروفين، يُعرف الأوّل بأشعاره الغزلّية والصوفّية أمّا الثانى فبخمرياته أصبح خالدا عبر التأريخ، وهذا يبدو مبدئّياً فى ظاهر أشعارهما لكنّنا حينما نتأمّل فى باطن قصائدهما يتضح لنا كثيرٌ من الأســرار الخفّيــة؛ إنّ كلمتى "رندى" و"الظَرْف" فى شــعر حافظ وأبى‌نواس تتمتعان بمكانة خاصّة كموتيف واسع النطاق فى شعرهما على التوالى وهو ما يُعرِّف شخصيتى الشاعرين؛ فى هذا المقال، سنسلّط الضوء على معنى الكلمتين فى المعاجم وقواميس اللغة مبدئيّا ثمّ ندرس المفهومين لدى الشاعرين بالتفصيل فنصل إلى هذه الحقيقة بأنّ كيف مسافة ستّة قرون بينهما نظراً لمشابهتهما فى التفكير تبدو فارغة الأهمّية.

المنهج الدراســى لهذا المقال هو المنهج التحليلى – التأريخى الذى سندرس من خلاله شــخصيتهما الظريفة معتمداً على الخصائص الاجتماعيّة المحيطة بزمن الشاعرين مع تحليل الشواهد الموجودة فى شعرهما بنظرة ناقدة متحايدة.

الكلمات الدليلية: حافظ، أبونواس، رندى، ظرف.

---

*. عضو نادى الباحثين الشــباب بجامعة آزاد الإســلامية فى كرج، إيران. (دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها) maryam_akbarim@yahoo. com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. أحمدرضا حيدريان شهرى

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۱۱/۲۷ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۹/۱٤

المقدمة

نحـاول أن ندرس في هذا البحث كلمتي "رندى" و"الظرف" في شـعر الشـاعرين الكبيرين حافظ الشيرازي وأبي نواس. أبونواس من شعراء القرن الثاني للهجرة الذي انحدر من أسـرة إيرانية وقد عاصر الخلفاء العباسـيين الثلاثة، هارون الرشيد، الأمين والمأمون. حافظ الشـيرازي وهوشـاعر إيراني كبير، لقّب بلسـان الغيب وكان يعيش في شـيراز-وهي مدينة إيرانية- في القرن الثامـن للهجرة وقد تخلّد في ذاكرة الفرس وغيرهم طوال عصور مديدة .

يرجع وجه الشبه بين الشاعرين إلى أنهما كانا يعيشان في بيئتين متشابهتين من حيث الظـروف الإجتماعية إلى حدّ ما، ثم أن كليهما كانا يتّسـمان بمطالبة الحريّة والكراهيّة عن القيود الاجتماعية والسياسية، وهذا قد سبّب الكثير من الشبه اللافت للنظر بينهما خاصـة المفردتين المذكورتين وما يجدر بالانتباه هوأنّه نظـرا الى ما سمعناه حولهما في الوهلـة الأولى، يبدو أنهما يبتعدان عن بعضهما بوناً شاسـعاً. فقد اشـتهر الشـيرازي بأشـعاره التـي تدخل في إطار العرفان والألوهية؛ بينما لايـزال يرنّ في آذاننا صدى تحلل أبي‌نواس الخلقي؛ فمن ينظر إلى الديوانين بهذه النظرة الضيقة معتمدا على الآراء المسبقة بالنسبة إليهما ربما قد يفشل في دراسة أشعارهما بنظرة متحايدة ناقدة.

ولهـذا سـوف ندرس في هذا المقال شـعرهما بنظرة فنية في ضـوء منهج وصفي – تحليلي ونقوم بالمقارنة بينهما بما نجده في وجدناه في ديوانهما.

فـي البداية ندرس المفردتـين ثم نقارنهما جنباً الى جنب اعتمـادا على جذورهما اللغوية والتأريخية.

الظرف في اللغة

جاء حول هذه الكلمة في المعاجم اللغوية:

«ظَرُفَ الرجلُ: كان لطيفاً، كيّسـاً، ظريفاً، بارعاً. وقيل: الظرفُ في الوجه: الحسـن وفي القلب: الذكاء، وفي اللسان: البلاغة.» (المعجم الوسيط)

«والظريـف: ذوالظرف، بليغ جيّد الكلام. ولدٌ ظريـف: مليحٌ، جذّاب، ذكيّ، وديعٌ.»

(المعجم الغنی) كلام ظريف: بليغ جيّد

ظَرِيف: جمعه ظريفون وظِراف وظُرفاءُ، وظَرِيفة: جمعها ظريفات وظرائفُ وظِراف

۱. صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من ظرُفَ : بارع حاذِق، ممتع فَكِه

۲. «شخص يشتهر بسرعة البديهة وبالقدرة على التعبير المثير للبهجة أو للترويح عن النّفس.» (معجم اللغة العربية المعاصرة)

وأما بالنسبة للعلاقة التی أدّت إلی الوحدة بين الظرف والزندقة فی بعض الأحيان فهو يحتاج إلی التعمّق. فقد نری فی ديوان أبی‌نواس بعض العبارات کـ"ظرف زنديق" و"أظرف من الزنديق" وما نراه فی المستندات التاريخية والأدبية.

«الزندقة: هذه الكلمة ليست عربية فی الأصل بل مأخوذة من مفردة فارسية وهی "زنديک" .كان يطلقها الفرس علی صنيع من يؤوّلون "الأفستا" كتاب زرادشت تأويلا ينحرف عن ظاهر نصوصه، ومن أجل ذلک دُعی مانی ومن فُتن به من الفرس بزنديک. وأخذ مدلول هذه الكلمة يتسع فی العصر العباسی ليشتمل علی كل من استظهر نحلة من نحل المجوس، واتسعت الكلمة أكثر من ذلک فشملت كل إلحاد بالدين الحنيف وكل مجاهرة بالفسق والإثم.» (ضيف، ١٤٢٦: ٣/ ٧٩)

إن الأسباب التی وقفت وراء الزندقة فی العصر العباسی هی اختلاف الثقافات والجنسيات والديانات من ناحية والنهضة العلميّة الذهبية آنذاک من ناحية أخری؛ وكان لتطور العلوم الفلسفية المختلفة، التجريبية منها والكلامية دورٌ هامٌّ ساق الأذهان إلی حرية الفكر؛ هذه إضافة إلی تبذير الخلفاء ومن فی بلاطهم من الوزارء والشعراء. كل ذلک قد فسح المجال لشيوع ألوان من الزندقة منها:

۱. الزندقة الاجتماعية التی تتمثّل فی الظرف والمجون.

۲. الزندقة الدينية التی تتمثّل فی المعتقدات.

۳. الزندقة الفكرية التی قد انبعثت من التقدّم العلمی، فشاع النظر إلی الأمور بشکّ وارتياب. (عطوان، ١٩٨٤م: ١٨)

«فليس بمستبعد أن نری أن الزندقة فی القرنين ۲و۳ هـ/۸و۹م ابتعدت عن معناها الأصلی وأخذت تدلّ علی حريّة الفكر.» (آذرنوش، ١٣٦٨ش: ٢/ ٣٤٧)

عبارة "تيهُ مغنٍّ وظرفُ زنديقٍ" تشير في شعر أبي‌نواس إلى يحيى بن زياد الذى جاء اسمه في الأغانى لأبي‌الفرج‌الأصفهانى؛ الذى كان متّهماً بالزندقة واعتُبر أظرف الناس وأنظفهم. هذا الكاتب ينصّ على أنّ هذا الشخص كان معروفاً بـ "أظرف من الزنديق". ثم جاء في هذا الكتاب أن "الحاركى" وهومحمد بن زياد كان يتزندق تظرّفاً وتملّحاً ويخاطبه ابن مناذر:

يا ابنَ زيادٍ يا أباجعفرٍ أظهرتَ ديناً غيرَ ما تُخفى
مُزَندِقُ الظاهرِ باللفظِ فى باطنِ إسلامِ فَتىً عَفِ
لستَ بِزنديقٍ ولكنّما أردتَ أن تُوسَمَ بالظَّرفِ

(ابوالفرج الاصفهانى، ۱۹۸٦م: ۱۸/ ۱۸۷)

«والجدير بالذكر أن الخلفاء العباسيين كانوا بالمرصاد لمن يعتنق الزندقة ولاسيما الزندقة الدينية؛ فأمر المهدى باتخاذ ديوان خاص لمعاقبتهم واشعل لهم حرباً لا هوادة فيها ولا لين، وهذه الحرب لم تقتصر على الحرب بالسيف بل اتسعت حتى اشتملت على حرب لسانية، لسان المتكلمين الذين مضوا يجادلون وينقضون الشبهات بالبرهان الساطع.» (ضيف، ۱٤۲٦ق: ۳/ ۸۰و۸۱)

فسح شيوع الثقافة الفارسية في المجتمع العباسى المجال للإستمتاع باللذات وكان قد مردّ ذلک إلى مكانة الخمر عند الفرس ولاسيما الملوک الساسانيين. هذا مضافاً إلى الثروة الهائلة التى تدفّقت في بلاط الخلفاء العباسيين وفتحت الأبواب أمام الزندقة المصبوغة بالترف والمجون على مصراعيها. هذه الزندقة كانت تعدّ نوعاً من حرية الفكر واللامبالاة التى تسخر من الحدود وتزدرى بالأغلال ولا تميّز بين الحلال والحرام. هؤلاء الظرفاء رغم صعوبة إدخالهم في إطار الزنادقة المانويين الذين عاقبهم المهدى، إلا أنهم كانوا يتهمون بالزندقة لإهمالهم الدين. (زرينكوب، ۲٥۳٦ شاهنشاهى: ۱۱)

كان الشعراء هم الذين يتّجهون دفّة سفينة الزندقة الظريفة والمجونية؛ إذ أن مزاجهم التحرّرى كان يتجاوز حدود الدين والسياسة والتقاليد، وكانوا يسدّدون سهامهم نحوأمور كالشعوبية واللذات والثورة ضدّ الزاهدين وكانوا يعبرّون عن هذا بالأشعار الخمرية. الشعوبية بلغت ذروتها في شعر بشار بن برد ومذهب المتعة ذهب إليه أبونواس في

شـعره وأصبح من أكبر الأبيقوريين فى عصره، فكان من الطبيعى أن يتحدّى الزاهدين المتفلسفين الذين كانوا يعيبون عليه طريقة حياته.

«إلا أن المعتزلـة لم يكونوا صامتين أمام الزنادقـة وكان الخلفاء يغتنمون حضورهم فى المجتمع. وكانوا لايزالون يتربّعون على عرش العمالقة حتى عصر المعتصم والواثق، غير أن المتوكل العباسى لم يحتملهم وأعلن منع أى جدل كلامى ففسحت الساحة لظهور ممثّل آخر ألا وهوالفرقة الأشعرية. هذا المنع اتّسع حتى اعتبر المتكلمين ممن لا يفلحون ابداً ويجب أن يجلدوا بالسـوط وممن أفتى بهذا الحكم كان محمد بن إدريس الشافعى.» (ابن جوزى، ١٣٦٨ش: ٦)

«تهوّر أبى‌نواس وعصيانه سـاقه إلى غياهب السجن مرّات، إلا أن ملكاته الفطرية كالكياسـة وحضور البديهة أنقذته مراراً من السجن؛ على سبيل المثال عندما طُلب منه أن يبصـق على صورة مانى أهوى يده إلى فيـه ليقئ عليها.» (ابن منظور، ١٩٦٦م: ٣/ ٩٧ و١٥٣)

«يعتقد الدكتور شوقى ضيف أنه يجب علينا أن نلاحظ عنصراً مهمّاً فى مزاج الشاعر وهوعنصـر التندير والميل إلى الهـزل والعبث، ولعل ذلک هوالذى جرّه إلى صياح كثير فى وجه الدين، وكان إذا لامه بعض معاصريه قال: «والله ما الدين غير الإسلام ولكن ربمـا نزا بى المجـون حتى أتناول العظائـم». وهوبذلک يعـترف أن كل هذه المعاصى التى يقترفها وينظمها ليسـت إلا فى أثناء معاقرته للخمر هزلاً وعبثاً ومجونا.» (ضيف، ١٤٢٦هـ: ٣/ ٢٢٧)

«تضاربت الآراء حول أبى‌نواس إلا أننا لانستطيع أن نعتبره ملحداً لما نجد فى شعره من الإعتقاد بالتوحيد ويوم القيامة والنبوة. غير أن ذلک قد خلق منه شـاعراً ذا وجوه متعـددة فى الأذهان يرجع إلى اعتناقه العقيـدة التى أثارت جدلاً كثيرا فى زمنه وهى كون الله غفّاراً يغفر الذنوب جميعاً.» (آذرنوش، ١٣٧٣ش: ٦/ ٣٤٨)

«فاقتربـت معتقدات أبى‌نواس من معتقدات فرق المرجئـة التى تعرف الإيمان بأنه التصديق أوالمعرفة بالقلب أوالإقرار، وأن العمل ليس داخلاً فى حقيقة الإيمان، فالإيمان معرفة قلبية تجعل كثيراً من الذنوب قابلةً للغفران.» (الشهرستانى، ١٩٥٦م: ١/ ١٢٥)

فمغفرة الله ألّفت محتوى كثير من زهديّات أبي‌نواس؛ والعفوالإلهي لايمكن أن يقاس مع الذنوب:

يا رَبِّ إن عظُمت ذُنوبيَ كثرةً　　فلقد علمتُ بأنّ عفوَك أعظمُ
إن كان لا يرجوك إلّا مُحسنٌ　　فمن الذي يدعوويرجوالمُجرمُ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ۱۸/۳)

لاريب في روح الشـــاعر التحررية التي لاتَعني بأي قيد وثارت ضدّ التقاليد الجافّة المتبقية من العصر الجاهلي والشاعر نفسه لم يعتن بالديانة وعندما خيّر نفسه في اختيار الديانة فضّل أن يرقّق دينه:

عُتِّقَت في الدَنّ حتّي　　هي فــي رِقّــةِ ديني

(المصدر نفسه: ۳/ ۳۱۲)

أبونواس الظريف

«اعتبره المؤرخون شــخصية ظريفــة خفيفة الروح قائلين بأنــه كان أظرف الناس منطقاً، أسرعهم جواباً، فصيح اللسان كثير النوادر.» (الحصري، ۱۹۲۹م: ۱/ ۲۰۵)

وهذه الروح المرحة الظريفة هي التي ســاقته إلى بلاط الخلفاء ليكون نديماً مضحكاً لهم. يخاطب يحيى بن خالد البرمكي:

كَم مِن حَديثٍ مُعجِبٍ عِندي لَكا　　لَوقَــد نَبَذتُ بِــهِ إِلَيكَ لَسَــرَّكا
إنّي أنــا الرّجُلُ الحكيــمُ بطَبعِه　　ويزيدُ في علمي حكايةُ مَن حكى
أتَتَبَّــعُ الظُرَفــاءُ أكتــبُ عنهــمُ　　كيما أُحَدِّثَ مَن أُحِبُّ فَيَضحَكا

(الحصري، ۱۹۲۹م: ۱/ ۲۰٤)

كان يسمّي الشاعر نفسه بالظريف، وقد شهد شعره هذا الإدعاء:

وَصيفُ كَأسٍ مُحَدِّثٌ، وَلَها　　تيهُ مُغَنٍّ وَظُــرفُ زِنديقِ

(الديوان، ۱۹۹۸م: ٤۱٤)

«يقــول حمــزة الاصبهاني إن أبا نواس أول من اعتــبر الزنديق ظريفاً وكان يذهب فــي هذا القول إلى مذهب أســتاذه "والبة بن الحباب" الــذي كان يردد: "هوأظرف من

الزندیق"، کان یســتفید هذه العبارة مخاطباً لکلّ ظریف بوجه عام ویخاطب به یحیی بن زیاد الحارثی بوجه خاص.» (الدیوان، ۲۰۰۳م: ۱/ ۱۹۳)

«یصفه معاصروه بأنه أدیب عالم إلا أنه کان لا یبالی بالحدود الشرعیة.» (ابن المعتز، ۱۹۹۸م: ۱۹۵)

«وقــف علی العلوم الإســلامیة والأدبیــة فانتزع منها النــوادر والنکت لإضحاک الأصدقاء والخلفاء.» (المصدر نفسه: ۲۰۱) فبمهارته الساخرة أدخل المعانی الدینیة من حین لآخر ساحة أشعاره الفکاهیة.

دراسة أشعار أبی‌نواس تظهر معنی کلمة "ظرف" التی تتصف بها شخصیة أبی‌نواس الفکاهیة؛ فنستطیع من هنا أن نفهم العلاقة بین الظرف والزندقة. وقد سبّبت تلک الوجوه المشــترکة بینهما فی أن تجری علی الألســن عبارات کـ"أظرف مــن الزندیق" و"ظرف زندیق"[1]. وبرر شاعرنا الفکاهی لنفسه الاعتراض علی المعتقدات الدینیة أحیاناً فجاهر فی اقتراف الذنوب وتحلله الخلقی. هذا یرجع إلی میزة الشــاعر الفکاهیة التی لاتخاف من النظر إلی المعتقدات نظرة تهکمیّة ولم یحمل الشاعر علی مثل هذه النظرة إلا رجاءه إلــی مغفرة الله وهذه المیزة المضحکة قد اتّســم بها حافظ الشــیرازی ایضا فی رائعته فغرس فی شفاه القرّاء ضحکات مرّة کلما سنحت له الفرصة.

«کل ما أســلفناه من معنی "ظرف" فی اللغة وفی الدیوان ونزعة الزندقة إلی ضرب من المجون والظرف فی البلاط العباســی مضافاً إلی وقوف الشعراء ولاسیما أبونواس فی وجه الدین والسنن من ناحیة و المجون وحریة الفکر من ناحیة أخری فلقد أسلفنا الی فهــم ـ"ظریف" فی دیوان أبی‌نواس. هذه المفردة لم تتکرر کثیرا فی شــعر الشــاعر خلافاً لـ"رند" التی تکررت أکثر من ثمانین مرة فی شعر حافظ الشیرازی.» (خرمشاهی، ۱۳۶۷ش: ۱/ ۴۰۹) إلا أن هذا الأمر لاینقص من أهمیة الموضوع فالظرف یعتبر المکوّن الأساسی لشخصیة أبی‌نواس.

الظریــف فی دیوان أبی‌نواس هوشــخصیة لا تعرف أی قیود لها، لا ســنن ولا دین ولا سیاســة فکلها لم تؤدّی إلی أن یراعی الشــاعر ما لا یریده. لا توجد علاقة وطیدة

۱. الزندیق هوالذی یتطرّف فی حریة الفکر ویثور ضدّ الدیانات والسنن.

بينه وبين الدين، والدين ليس له إلا شيئاً بسيطاً لا يذكر. ولايخاف الشاعر أن يهجو الأمير والوزير إن اقتضى الأمر. لا نجد للتظاهر بالدين في المعجم النواسي أثراً يذكر. يقترف الذنوب مجاهراً وهو مذعنٌ لذلك. لايكترث إلى لوم اللائمين فيمنعه من ارتكاب المعاصي، بل أحياناً يغضبه العذّال فيذمّهم، كما نجد انصباب غضبه على ابراهيم النظام المعتزلي ـ والمعتزلة يعتبرون من مقترفي الذنوب الكبيرة المخلّدين في النار ـ فلنستمع إليه:

فَقُل لِمَن يَدَّعي في العِلمِ فَلسَفَةً	حَفِظتَ شَيئاً وَغابَت عَنكَ أَشياءُ
لا تَحظُرِ العَفوَ إِن كُنتَ امرَأً حَرِجاً	فَإِنَّ حَظرَكَهُ بالدينِ إِزراءُ

(الديوان، ٢٠٠٣م:٣/ ١٧-١٥)

فالمعتزلة ليسوا في منظار الشاعر إلا من يدّعون التقدّس وهم يهينون الدين نفسه بآراءهم المتشدّدة. وهم إن يخافوا على دخول أبي نواس النارَ فليكونوا مرتاحين إذ أنه لاخوف عليه من النار:

يا مَن يَلومُ عَلى حَمراءَ صافِيَةٍ	صِرفي الجِنانِ وَدَعني أَسكُنُ النارا

(الديوان، ١٩٩٨م: ٢٣٤)

هو يرجو مغفرة الله بحيث طلب من ندماءه أن يضعوا الكأس جانباً والقرآن جانباً آخر، ثم يشرب من هذا قليلاً ويتلومن القرآن آيات.

وَضَعِ الزِقَّ جانِباً	وَمَعَ الزِقِّ مُصحَفا
وَاحسُ مِن ذا ثَلاثَةً	وَاتلُ مِن ذاكَ أَحرُفا
خَيرُ هَذا بِشَرِّ ذا	فَإِذا اللهُ قَد عَفا

(الديوان، ١٩٩٨م: ٣٨٣)

«يبدو أنه أساء للقرآن بهذه الأبيات، إلا أننا يمكن أن نبرّر إساءته بأنه يريد أن يتمتّع بمغفرة الله، إذ أنه يواصل قائلاً: ارتكب الذنب في البداية ثم تب إلى الله لأن الله يغفر للذنوب وهذا المعنى قد تكرر في الخمريات مراراً.» (آذرنوش، ١٣٧٣ش: ٦/ ٣٥٣)

الظريف قد اختار في شعر أبي‌نواس لسان الفكاهة والنكتة، وجرّأه قلبه المفعم بالرجاء إلى عفوالله أن يزدري بالأمور الدينية من حين إلى حين.

الظريف قد يلبس زیّ الحكماء فيعتبر الدنيا عدوّاً في ثياب صديق:

إذا امتحن الدنيا لبيبٌ تكشّفت   له عـــن عدو في ثيـــاب صديقِ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ۲/ ۱۷٤)

يرتكب الذنوب مجاهراً ويتجنّب السرّ لأنه يكره الرئاء:

ألا سقّني خمراً وقل لي هي الخمرُ   ولا تسقني سرّاً إذا أمكن الجهرُ

ولا تَســقِيَنْ منها المُرائينَ قطرةً   لأنّ رياء الناس عندی هوالهجرُ

(المصدر نفسه: ۱۳۳/۳)

فالصراحة هي البنية التحتية التي بُنيت عليها شخصية الظريف:

ودعِ التستّرَ والرئاءَ فما هما من شانِيَه

الأفــكار الأبيقورية قد تُلقی ظلالها علی الخمريات؛ ففي حين أن الدنيا تســير إلی الهلاک فلا معنی للأفكار الفلســفية المعقّدة والعاقل هومن يشرب الخمر ويستلذّ بحياته الراهنة:

يا ناظراً في الدّين ما الأمرُ   لا قَــدَرٌ صــحَّ ولا جَــبرُ

ما صحَّ عندی من جميعِ الذی   يُذكــرُ إلّا المــوتُ والقــبرُ

فاشرب علی الدّهرِ وأيامِه   فإنّمــا يُهلِكُنــا الدَّهــرُ

هذا الاعتراض علی كل ما يقيّد حرية الإنســان قد انبعث من قلب لا يشــّک في مغفرة الله ولو لحظة:

أدعوکَ رَبِّ، كما أمرتَ، تضرّعاً   فإذا رددتَ يدی، فمَن ذا يرحَمُ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ۱۸/۳)

«الظريف هومن ينظر إلی الأشــياء نظرة فنّان؛ يدرک الجمال الذی يعجز الآخرون عن فهمه. فتســتدعی انتباهه شــفتا الصبيّ المليئتان بالحبر كما يحبّ حبيبته من صميم قلبــه، ثم ينــصّ علی أن ينادی الخمر بأحســن أسمــاءه.» (الديــوان، ۲۰۰۳م: ۳و٤/ ۲۰۷ـ۱۹٥ـ۲٦)

«أبونواس الظريــف هومثل لناتانائيل في "الأغنية الأرضيــة" لأندريه جيد عندما ينظر إلی الأشــياء ولايبحث عن العظمة فيها بل يحاول أن يوجِد هذه العظمة في نظرته

وعندما يرى الأشياء التى لها جمال قليل يتمنّى أن يلمّ بها بكلّ حبّه.» (جيد، ١٣٣٤ش: ١١و٢٨)

مثل هذه النظرة إلى الحياة تجدها فى شعر حافظ الشيرازى؛ كما يقول بهاء الدين خرمشاهى: «حافظ ينظر إلى الحياة بنظرة جميلة حتى عندما ينظر إلى ما ليس جميلاً.» (خرمشاهى، ١٣٧٣ش: ٢١٧)

أبونواس، الظريف السكّير، كان طيلة حياته يتذبذب بين الزهد والزندقة، بين الصحووالسكر، تطق أيّة جثّة حمل هذه الروح المتناقضة. هذا التناقض لم يتركه؛ فعندما كان شابّاً لبّى دعوة الله فى زيارة بيته ولمّا اشتعل رأسه شيباً كان لايزال يشرب ويسكر ويعربد، فمات فى حانة خمّارة كما يروى. «يجب أن نقبل أنه كان ينشد الزهديات منذ شبابه وواصل انشاد الخمريات حتى اللحظة الأخيرة من حياته.» (آذرنوش، ١٣٧٣ش: ٦/ ٣٥٧)

الجدير بالذكر هوأن الظرف وحرية الفكر قد وجدا ساحة الخمريات أوسع بالنسبة إلى الأنواع الأخرى للشعر وأمّا المديح ضيّق عليه المجال إذ كان عليه أن ينظم ما يستحسنه الملوك فى أوزان جزلة والطرديات تتطلّب ألفاظاً غريبة وأوزاناً ملحمية والهجو وإن أعطاه له مجالاً فسيحاً إلا أنه اختار الخمر كرمز للثورة ضدّ التقاليد الجاهلية الجافّة فأبدع أروع لوحاته الفنّية وقدّمها للخمرة هذه العانس الألف سنة الجاثمة فى الدنّ.

نظرة خاطفة إلى بيئة حافظ الشيرازى

لوأردنا أن نقارن بين أبىنواس والخيام النيسابورى لكان الأمر أسهل؛ إذ أن الأبيقورية المسيطرة عليهما تجعل المقارنة أقرب إلى التصديق، إلا أن حافظ الشيرازى الذى يتلألأ نجمه فى سماء العرفان ولايغيب تصعب مقارنته فى هذه الدراسة. فيلزمنا أن نتعرّف على المجتمع الذى عاصره عن كثب قبل الحكم عليه.

«كان يعيش فى شيراز شاعر يتغنى بالحبّ والجمال فى القرن الثامن للهجرة، هوشمس الدين محمد الملقّب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، عاش طفولة صعبة، كان

یعمـل خبّازاً فی اللیـل وفی الصباح کان یذهب إلی المدرسـة ویحفـظ القرآن فلقّب بحافظ واسـتعمل هذا الإسم کتخلّص فی أشعاره.» (دیوان حافظ الشیرازی، ۱۹۹۹م: ۲و۳) «وفی المدرسـة التی تتلمذ فیها حافظ کانت تدرّس کتب کـ "کشّاف الزمخشری" ودواوین الشـعراء العرب کـ أبی تمام، أبی‌نواس، البحتری، أبی العلاء المعرّی.» (زرین کوب، ۱۳۷۱ش: ۳٦)

«یقـول "محمـد گل اندام" ـ الذی عاصر حافظ وجمع دیوانه ـ إن الشـیرازی کان مشغولاً بدراسة دواوین الشعراء العرب وکتب کالمفتاح والکشاف والمصباح حتی لم یجد فرصة لجمع دیوانه نفسه.» (مطهری، ۱۳۷٤ش: ۲۷)

فقد کان العصر الذی یعیش فیه الشاعر عصراً مضطرباً؛ وقعت فیه شیراز فی أیدی جملة من الحکام عاصرهم جمیعاً فرأی تنازعهم وتطاحنهم ورأی بینهم الضعیف والقوی، المتعصب عصبیة عشوائیة یتشدّد فی الدیانة أومن یمیل إلی التسامح فی الأمور الدینیة. ففی حین کان الشـیخ أبواسحاق لامبالیاً بالسیاسـة دائم الخمر لکنّه کان مبارز الدین محمد متزهّداً مرائیاً وأمر بإغلاق أبواب الحانات. فهاجمه الشـاعر مراراً لما کان یتّسـم به من رئاء ونفاق.

اگر به باده مشکین دلم کشد شاید　　که بوی خیر ز زهد وریا نمی‌آید

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰ش: ۱۵۳)

«لوجرّنی قلبی إلی الخمر المعطرة بالمسک، لجاز له ذلک/ فإن رائحة الخیر لاتتأتی من الزهد والرئاء.» (دیوان حافظ الشیرازی، ۱۹۹۹م: ۲۱۱)

فکأن الشـاعر یقول: «أنا إنسان کسـائر الناس أخطئ وأصیب، ولکنی لا ألجأ إلی الألاعیب والأکاذیب، وأدل الناس علی حسـناتی لا أسـتطیع أن أنکر سـیئاتی، وأنا مثلهم أحبّ وأحیی، وأسـعد وأشـقی، وأتطلع إلی معین لاینضب، وإلی شمس لاتغرب، فإذا شـربت ففی غیر خفاء، وإذا تعبّدت وتهجدت ففی غیر إعلان وخیلاء، فدعنی إذاً أصارحک القول بأنی عاشـق عابث عربید، ولکنی مع ذلک خیر من کثیر ممن یدعون الصلاح والتقوی والزهد الشدید.» (دیوان حافظ الشیرازی، ۱۹۹۹م: ۱٦)

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ اسـت　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام اسـت

میخـــواره وسرگشـــتـه ورنـــدیم ونظرباز   وانکس‌که‌چومانیست‌دراین‌شهرکدام‌است

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰ش: ۳۲)

– وما عساک تقول عن العار، وشهرتی مستمدة من العار والشنار؟ !/ وماذا تسأل عن الشهرة، وأنا أشعر بالعار من الصيت الإشتهار!

– ونحن إذا كنا نشرب الخمر، سكاری، نعربد، لا نغضّ الأبصار/ فأی شخص ليس حاله كحالنا فی هذه المدينة والديار...؟ ! (ديوان حافظ الشيرازی، ۱۹۹۹م: ١٦)

فعاش حافظ فی الظروف الاجتماعية والسياسية التی كانت تعانی من الإفراط فی الفسق حيناً وفی التزّهد والرئاء حيناً آخر والشاعر لايقبل أيّاً منهما:

دلا دلالـــت خیرت کنم به راه نجات   مکن‌به‌فسق‌مباهات‌وزهدهم‌مفروش

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰ش: ۱۸۹)

– فيـــا قلبی . . . ! دعنی أكن لک دليـــل الخير فی طريق النجاة والفلاح/ فلا تفخر بالفسق ولاتباه كذلک بالزهد والصلاح. . . ! (ديوان حافظ الشيرازی، ۱۹۹۹م: ۲۰۵)

والشيرازی كان ـ كما يشهد به التاريخ ـ عارفاً عالماً بالعلوم الدينية، وما نجده فی ديوانه من مدح الخمر والحانة والطرب ليس إلا ردّ فعل لما شاع فی زمنه من الرئاء والزهد للذين اشتعلت نيرانهم ولولم يكن أمثال الشاعر هم بالمرصاد لما تبقّی من الدين إلا قشرٌ بالٍ:

صوفی بیا که خرقه سالوس برکشیم   وین‌نقش‌زرق‌را‌خط‌بطلان‌بسرکشیم

نذر وفتوح صومعه در وجه می‌نهیم   دلق ریـــا به آب خرابات برکشـــیم

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰ش: ۲۵۱)

– تعال أيها الصوفی . . . ! حتی نزيح خرقة النفاق والرئاء/ وتعال . . . حتی نسحب خطّ البطلان علی نقش الغشّ والخداع. . !

– ودعنـــا نضع النـــذور وفتوح الصومعة ثمناً للخمر الصافية/ ودعنا نســـحب مرقّعة الرئاء فنغسلها فی مياه الخرابات الجارية. . ! (ديوان حافظ الشيرازی، ۱۹۹۹م: ۲۳۹)

أما الخمرة فی شـــعر حافظ فهذه موضوع لفـــت انتباه كثير من الباحثين، ونحن وإن لم يكن لنا المجال للتفصيل فيه إلا أنه لابدّ لنا أن نتطرّق إليه بشـــكل عام لأن موضوع الخمرة يرتبط بمعنی "رند" فی شعر الشاعر ارتباطاً لانستطيع أن نمرّ به مروراً.

«الخمرة فى شعر الشيرازى وفقاً لآراء كثيرة من الكتّاب والباحثين ثلاثة أنواع؛ العرفانية، الأدبية، العنبية.» (خرمشاهى، ۱۳٦۱ش: ٤٧)

«جدير بالذكر أن خلود شعر الشاعر يرجع فى الدرجة الأولى إلى أنه يقبل التأويلات الكثيرة والمعانى المختلفة، بحيث يستطيع كل شخص أن يحسّها فى نفسه ويراها مطابقة لتجربته الحياتية الخاصة. على سبيل المثال المعشوق فى شعره سماوى وأرضى. فالصوفى يستطيع أن يجد فيه المعشوق السماوى والإنسان العادى بإمكانه أن يجد فيه المعشوق الأرضى. هذا يشتمل على الخمرة ايضا؛ الخمرة يمكن أن تشير إلى الحبّ الإلهى ويمكن أن تشير إلى الخمرة العنبية أويمكن أن تكون ذات معنى أدبى يتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن المعانى السامية الحكمية.» (المصدر نفسه: ٤٩)

فمن أراد أن يفتح رمز الخمرة فى الديوان بمفتاح واحد يجد الديوان كله مغلقاً أمامه.

نظرة تأمّلية إلى مفردة رند فى شعر الشيرازى

لفهم معنى مفردة "رند" الفارسية يجب أن نراجع المعاجم الفارسية؛ يقول كاتب معجم آنندراج: «رند بكسر الراء يطلق على الكيّس المحتال ومن لايخاف من شيء ولايبالى بشيء.» (پادشاه، ۱۳۳٦ش: ۳/ ۲۱۲۳)

«يضيف برهان، صاحب المعجم الفارسى الكبير، إلى ما ذكرناه فى معنى رند أن رند هوالذى لايرائى، فظاهره يجعل الناس يلومه إلا أن باطنه طيّب.» (برهان، ۱۳٦۲ش: ۲/ ۹٦۳)

يقسّم عبدالحسين زرين‌كوب رند الذى كان فى زمن الشاعر إلى قسمين:

۱. الرند هو الذى كان يقوم بالصعلكة وقطع الطرق. هؤلاءكانوا يحتملون الظروف المعاصرة لهم ويستسلمون القدرة الحاكمة.

۲. «الرند هو الذى كان يفكّر تفكيراً حرّاً لا يحتمل البيئة التى يعيش فيها ولايستسلم للحاكم الذى يسود فى مجتمعه. لايصبر على رئاء المتزهّدين المتشرّعين ولايقبل أصحاب القدرة الذين يحكمون بالقهر والظلم. ثم هذا الكاتب يطلق على القسم الأول "رندان بازارى" وعلى الثانى "رندان مدرسه".» (زرين‌كوب، ۱۳۷۱ش: ٤٧)

محمد على اســلامى ندوشن، الأديب الفارســى الكبير، يقول: «رند هو الذى يعرف المعتقــدات والآراء جميعها إلا أنه لا يكتفى بواحد منها، بل يصل من تلفيقها إلى نظرية خاصة يتخذها رأيه وقوله. فيعتبر نفســه محقّاً للارتياب فى كل الآراء ومن هذا الشك يقترب من الخلوص والصدق والحقيقة». (اسلامى ندوشن، ١٣٦٨ش: ٨٠)

«وأخيراً بين هذه الآراء نصل إلى رأى خرمشاهى، الذى درس الشيرازى وأفكاره كثيرا. فقد رأى أن الرند هوالمحور الذى تدور فكرة الشــاعر حوله وهو الذى يجمع فيه كثيرا من الأضداد؛ الدنيا والعقبى، العقل والعشق، الشريعة والعرفان، الفرح والألم، الجدّ والهزل، الأخلاقية والإباحة، اليقين والشكّ، وفى النهاية الزهد والزندقة.» (خرمشاهى، ١٣٧٣ش: ٢١١)

هــذه الفكرة التى تتذبذب بــين الأضداد تعطى صاحبها نظرة ناقدة إلى ما أحاط به من الظروف الاجتماعية والسياسية والدينية. فالزاهد وإمام المسجد، المسجد وخانقاه[١]، الخرقة والسبحة،كلها تتعرّض لسهام الشاعر النقدية. الرند بما أن له الحساسية والتعمّق فى الأشــياء فلا يفوته أىّ شــىء من الرئاء والنفاق وإن أحسّ بشىء طفيف منهما فى نفسه لايتركه حتى يستأصل هذه الجرثومة السامّة.

مى‌خوركه‌شيخ‌وحافظ‌ومفتى‌ومحتسب چــون نيک بنگرى همه تزوير مى‌کنند

(ديوان حافظ، ١٣٨٠ش: ١٣٤)

اشــرب الخمر لأن الزاهد وحافظ القرآن والمفتى والمحتســب إذا نظرت إليهم جيّداً ينافقون ويرائون كلهم أجمعون.

فـ "الرند" لايستسلم للدنيا ولايصبر ويحتمل الظلم رجاء الجنة كمأوى. لايهمّه حقّ الله كمــا يهتمّ بحقّ الناس. فلايؤذى النــاس وإن يهمل أحياناً فى القيام بواجباته لأنه يتفاءل برحمة الله ومغفرته:

از نامه ســياه نترســم كه روز حشر بافيض‌لطف‌اوصدازاين‌نامه‌طى‌كنم

(المصدر نفسه: ٢٣٥)

لاأخاف من كتابى الأسود فى يوم القيامة، لأن فضل الله يساعدنى أن أجتاز بمئة من

١. المكان الذى يعتكف فيه الزاهد.

مثل هذه الكتب السوداء بالسلامة والأمان.

التهكّم الدينی

نظرة خاطفة إلی فكرة الشاعرين من خلال شعرهما تُبيّن لنا الوجوه المشتركة بينهما إلــی حدّ ما. فكلٌّ منهما يميــل إلی الحرّية وينكر الرئاء والنفاق. الزهّاد أوالمتشــرّعون الذين يتشــدّدون فی القيام بالفرائض الدينية ويغلقون باب التوبة أمام المذنبين يثيرون معارضة كلا الشــاعرين فيسعی كشــفَ اللثام عن الوجه الكريه الحيقيقی لهؤلاء الذين يختبأون وراء الدين. فيشــمّر كل منهما عن ســاعده فی اقتلاع الأعشــاب الضارّة فی المجتمع بطرق مختلفة منها التهكّم الظريف بالمقدّسات.

«هذه الميزة وإن كانت تثير البعض فی الحكم علی الشاعر، إلا أنها تدلّ علی الفكرة الواســعة له. فالشاعر الأول سددت نحوه السهام المصمية أكثر إذ أن التاريخ من ناحية صنــع منه تمثالاً للإباحة، فی حين أن التاريخ نفســه جعله فــی إطار العلماء الكبار من ناحية أخری، فتعلّم الشــاعر القرآن عند يعقوب بن اســحاق بن زيد الحضرمی وكان مقرئا فذّاً فی البصرة.» (آذرنوش، ۱۳۷۳ش: ٦/ ٣٤٤)

كان يرجو أبونواس مغفرة الله ويؤمن برحمته وحفزه ذلک علی التهكّم بالمقدّســات، بينما كان الشيرازی ناقداً دينياً فی زمنه يعادی الرئاء والنفاق بسلاح القلم ويزين نقده بحلية الفكاهة. روی جامع ديوان الشيرازی أنه كان متبّعا يقظاً لدواوين العرب مما منعه من جمع ديوانه نفســه. «قد أخذ الشــاعر الشطر الأول الذی يفتتح به ديوانه أی "ألا يا أيها الساقی أدر كأساً وناولها" من يزيد بن معاويه.» (مطهری، ۱۳۷٤ش: ۳۹و٤٠)، هذا كله يمكن أن نستدلّ به لتأثّره بأسلوب ما سبقه من الشعراء ولاسيما أبونواس الذی كان يتهكّم بالفرائض الدينية، ولاننكر أن الشــيرازی مزج ما تعلّمه من ســابقيه بآراءه التی تستنكر كلَّ رئاء. فيمكن أن نقول إن أبانواس والشيرازی هما المؤسّسان للتهكّم الدينی وهما مشــيِّدا هذا البناء حتی بلغ ذروة الجمــال والفن. وما هوجدير بالذكر أن المقارنة بين الشخصين لاتحتاج إلی إثبات تأثر أحد بالآخر، فكثيرا ما يوجد شخصان يعيشان فــی بيئتين مختلفتــين وبينهما قرون تفصــل إلا أن الفكرة التی تنمو فــی ذهنهما وتثمر

تنشابه بينهما، وأبونواس والشيرازى لا يُستثنيان عن هذه القاعدة فبينهما اقتراب رغم الابتعاد.

لنبيّن على ما أسلفنا بعض الشواهد لكل منهما. من الأمور الدينية التى تعرّضت لتهكّم الشاعرين هى الصلاة، الصوم، الحجّ، المعاد، الزهد والفقه.

فهذا أبونواس الذى يغنّى دائما بالخمرة لايستطيع أن يحتمل رمضان الذى لايسمح القيام بالمحرّمات به طيلةَ شهر بالكامل، فهذا الشهر المسكين لا يحتفى به احتفاء بالغاً عندما يحين:

مَنَّ شَوّالٌ عَلَينا وَحَقيقٌ بِامتِنانِ
جاءَ بِالقَصفِ وَبِالعَزفِ، وَتَخليعِ العِنانِ
أَوفَقُ الأَشهُرِ لى أَبـ عَدُها مِن رَمَضانِ

(الديوان، ۱۹۹۸م: ۵۵۸)

والشيرازى يهنّئ بعيد الفطر ويدعوإلى مأدبة الخمرة:

روزه‌یک‌سوشدوعیدآمدودل‌هابرخاست می‌زخمخانه‌به‌جوش‌آمدومی‌بایدخواست
نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت وقت‌شادی‌وطرب‌کردن‌رندان‌برخاست

(ديوان حافظ، ۱۳۸۰: ۱٤)

شهرُ الصَّوم ولَّى وعيدُ الفطر جاء والقلبُ هفا للشَّرابِ بعد حرمان والخمرُ فى الحانِ تغلى فعجِّلْ بِطلبها؛ والمتنسّك الَّذى لا يبهجُ القلب انتهت فرصتُهُ لإظهارِ زُهدِهِ وورعِهِ رئاء النَّاس وجاء وقتُ السّكارى للشُّربِ والسُّكرِ والطَّرب.

ولنستمع الآن إلى زغاريد الشاعر الأهوازى عندما يودّع الصيام ويجىء الفطر، هذه الدبكة النواسية لاتجد زماناً أفضل من عيد الفطر الذى يبشّر بألوان من الملح:

وَلّى الصِيامُ وَجاءَ الفِطرُ بِالفَرَحِ وَأَبدَتِ الكَأسُ أَلواناً مِنَ المُلَحِ
وَزارَكَ اللَهو فى إِبّانِ دَولَتِهِ مُجَدَّدَ اللَهوَينَ العودِ وَالقَدَحِ

(الديوان، ۱۹۹۸م: ۱٤۹)

الحجّ ـ أوبتعبير أحسن ـ الحاجّ ممّا تهكّم به الشيرازى:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این‌عجب‌بین‌که‌چه‌نوری‌زکجامی‌بینم

جلوه بر من مفروش ای ملک الحاج که تو　　خانه می‌بینی ومن خانه خدا می‌بینم

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

– إنى أشـاهد فى خرابات المجوس نور الله/ فالعجب هوهذا النور الذى أراه فى مثل هذا المكان

– فيـا أمير الحـجّ! لاتفخر علىّ بالزهـد والتقوى/ فإنک ترى بيـت الله وأنا أرى صاحب البيت

أنشد أبونواس فى سفرة الحجّ أروع قصائده التلبوية وفى تلک السفرة زار حبيبته، جنان، فعند التثام حجر الأسود النقى شفتاهما فاشتفيا دون إثم:

وَعاشِـقَينِ التَـفَّ خَدّاهُمـا　　عنـدَ التِثامِ الحَجَرِ الأَسـوَدِ
فَاشـتَفِيا مِـن غَـيرِ أَن يَأثَمَا　　كَأَنَّمـا كانـا عَلـى مَوعِـدِ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ٤/ ٦٨)

هويجعل نفسـه متخيّراً بـين الخمرة والحجّ فمن الطبيعى أن يجـد الخمرة أقرب إلى مزاجه:

وَقائِـلٍ هَل تُريدُ الحَـجَّ قُلتُ لَهُ　　نَعَـم إِذا فَنِيَـت لَـذّاتُ بَغـداذِ

(الديوان، ۱۹۹۸م: ۲۲۰)

يبلغ التهكّم الدينى ذروته عندما يفتى الزاهد الفقيه يرجّح شـربَ الخمر والسـكر على الالتفات بمال الأوقاف

فقيه مدرسه دى مست بود وفتوا داد　　كه مى حرام ولى به ز مال اوقاف است

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰)

– فقيه المدرسـة كان أمس ثملاً بالشـراب، فأفتى/ بأن الخمر حرام، ولكنه خير من مال الأوقاف

ولايخفى الانتقاد الدينى الظريف للشيرازى فى هذا البيت:

بيا كه خرقه من گرچه رهن ميكده‌هاست　　ز مال وقف نبينى به نام من درمى

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰: ۳۱۵)

– تعال، فإن خرقتى رهنٌ لدى دور الشراب/ ولكنک لن ترى درهماً واحداً باسمى

من مال الأوقاف. (ديوان الشيرازى، ١٩٩٩م: ٣٤٥)

إلا أن الفقيه فى زمن أبى نواس أكثر تسامحاً؛ فالذنوب جميعها تجوز فى مذهبه.

إنّــى قَصَــدتُ إلى فَقيــهٍ عــالِمٍ   مُتَنَسِّــكٍ حَــبرٍ مِــنَ الأَحبــارِ
قُلــتُ النَبيــذُ تُحِلُّــهُ فَأَجابَ لاَ   إلّا عُقــاراً تَرتَمــى بِشَــرارِ
قُلتُ الصَلاةُ فَقالَ فَرضٌ واجِبٌ   صَلِّ الصَلاةَ وَبِــت حَليفَ عُقارِ
اجمَع عَلَيكَ صَــلاةَ حَولٍ كامِلٍ   مِــن فَرضِ لَيــلٍ فَاقضِــهِ بِنَهارِ
قُلــتُ الصِيامَ فَقالَ لــى لا تَنوِهِ   وَاشــدُد عُرى الإِفطارِ بِالإِفطارِ
قُلتُ التَصَــدُّقُ وَالزَكاةُ فَقالَ لى   شَــىءٌ يُعَــدُّ لآلَــةِ الشُــطّارِ
قُلتُ المَناسِكُ إِن حَجَجتُ فَقالَ لى   هَــذا الفُضــولُ وَغايَــةُ الإِدبارِ
قُلتُ الأَمانَةُ هَل تُــرَدُّ فَقالَ لى   لا تَــردُدِ القِطمــيرَ مِــن قِنطارِ
لا هُــمَّ إِلّا أَن تَكــونَ مُضَمِّنــاً   دَينــاً لِصاحِــبِ حانَــةٍ خَمّــارِ
فَــارِدُد أَمانَتَــهُ عَلَيــهِ وَدَينَــهُ   وَاحتَــل لِــذاكَ وَلَوبِبَيــعِ إِزارِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ٢٤٧)

روعــة هذه القصيدة ترجع إلى أســلوبها القصصى مضافاً إلــى التهكّم الدينى فيها. فالحوار الذى دار بين الشاعر والفقيه جعل الشعر يدخل فى إطار القصة. وليس صعباً أن نخمّن ما هوأول شــىء يشــغل بال الشــاعر ويشــكّ فى كونه حراماً أم حلالاً، نعم فكرة الخمرة هى التى دائما تجول فى ذهن الشــاعر وعندما يفرغ منها يصل إلى القيام بالفرائض.

مثل هذه المشــتركات التهكّمية لاتنتهى إلى هنا، يقول الشيرازى عن الزاهد الثمل الذى كانوا يشيّعونه ليلاً:

زكوی میکده دوشش به دوش می‌بردند   امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ١٨٩)

– وليلــة الأمس حملوا من جادّة الحانــة على أكتافهم/ إمام البلدة الذى كان يحمل السجّادة على أكتافه ليصلى بهم. (ديوان الشيرازى، ١٩٩٩م: ٢٠٤)

وأبونواس يرمى ابراهيم النظام المعتزلى بالزندقة والكفر:

قولا لإِبراهيمَ قَولاً هِترا　　غَلَبتَنــى زَندَقَــةً وكُفرا

(ديوان، ٢٠٠٣م: ٢/ ٦٩)

شيخم به طنز گفت: حرام است مى مخور　　گفتم كه چشم گوش به هر خر نمى‌كنم؟

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ٢٣٦)

- قــال الزاهد بالكناية: الخمر حرامٌ، لاتشــربها / قلتُ على عينىّ، أنا لاأصغى إلى أى حمار

ويجد أبونواس لذّة شرب الخمر فى كونها حراماً:

وَإِن قالوا حَرامٌ قُل حَرامٌ　　وَلَكِنَّ اللَــذاذَةَ فى الحَرامِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ٥٠٦)

كما تبيّن لنا، التهكّم الدينى شكّل جزءاً هامّاً من شعر الشاعرين وهذه الميزة نتجت عن الشخصية المتسامحة لهما فقد كانا بعيدين كلّ البعد عن أيّة عصبية والتظاهر بالديانة. فيفضّل أبونواس الخمرة على الحجّ والشيرازى يختار صاحبَ الكعبة عليها.

النتيجة

النظرة القدســية إلى غزليات الشــيرازى بأســرها تحول دون الولوج فى كثير من الآفاق الفكرية للشــاعر،كما أن أبا نواس محكــوم بالتحلل الخلقى المحض إذا اعتمدنا علــى الآراء الســابقة عنه. كأنه لم يكن إلا مخلوقاً ولد فــى الحانة ولم‌يقض أيام حياته إلا فى الســكر ثم مات فى أحضان ســاقية بهدينة[١] وشــيّع جثمانه على أكتاف ندماءه السكارى ودفن فى مقبرة شونيزة ببغداد.

فمثل هذا الإفراط الذى ينحت من أحدهما تمثالاً للعرفان ومن الآخر شيطاناً متجلّياً بزىّ إنســان يسدّ الطريق أمام التســرّب إلى ما يجول فى ذهن الإنسان من التناقضات المعقّدة فقصارى جهودنا ينتهى إلى أن نضع ديوان الشــيرازى فى مكتبتنا ونتفأّل به من حــين إلى حين ونلعن أبا نواس وندمّه، ونحن نعرف أن مثــل هذه النظرة المتعصّبة تبعد عن الأدب والفن ابتعاداً.

---

١. منسوبة إلى الزرادشتيين، فالديانة الزرادشتية سمّيت بـ "بهدين" أى الدين الأفضل.

كلٌّ منهما يرجوعفوالله فـلا يحكم على المذنب بالنار عندما يغفر الله الذنوب جميعاً. كلاهمـا ابن بيئته وعبقريته. خلـق أبونواس الظريف عالمه المثالـيّ فارغاً عن الجدل الكلامى بين المتكلّمين ولامبالياً بما يجرى بينهم من الفتاوى التى تطلق سـراح المذنبين أوتدخلهم فى النار خالدين فيها. مدينة أبىنواس الفاضلة هذه لم تسـجن فى تضاعيف الكتب الفلسفية كالمثل الأفلاطونية، بل شقّت طريقه إلى الحياة الواقعية المليئة باللذات الأبيقورية. والشيرازى كان رنداً لم يلوّث روحَه اللطيفة برئاء المتشرّعين فاختار الحريّة مذهباً له:

فاش مى گويم واز گفته خود دلشادم   بنده عشقم واز هردوجهان آزادم

(ديوان حافظ، ۱۳۸۰: ۲۱۱)

- إننى أقول علانيةً وأنا سـعيدٌ جدّاً باعترافى ومقالى / إننى أسـيٌر للعشق ولكننى حررتُ من كلا العالمين بالى. (ديوان الشيرازى، ۱۹۹۹م: ۲۵۹)

كمـا أن أبا نواس عاش متحـرّراً إذ أنه كان ينحدر مـن الإيرانيين المعروفين ببنى الأحرار:

تـراثٌ عـن أوائـل أوّلينـا   بنى الأحـرار أهـل المكرُماتِ

(ديوان،۲۰۰۳م: ۳/ ۷۳)

فـ لفظ "رند" - فى شـعر الشـيرازى - يدل على الذى يفضّل السكر الخالص على الزهـد الملوّث بالرئاء، هوروحٌ نُفخ فـى جثمان أبىنواس. كان الأهوازى آذاناً مُصغية للشـيرازى، ما أمره بـه أطاعه. هنا لايهمّنا التراتب الزمنى بين الشـاعرين. كان ذهن الشـيرازى أكثر تعقيداً بينما ثقلت كفة بسـاطة كلام الآخر. مثّـل أبونواس ـ وقد تمتّع بشـخصية صبغت بظرف الزندقة ـ دورَ رند والمحتسـب الشـيرازى تقمّص فى المعتزلى البغدادى وهما ـ الرند والمحتسب ـ كانا حجر الأساس الذى بنى عليه الشاعر ديوانه.

كان المحتسب الشيرازى أقوى خداعاً واحتيالاً حتى يحوّل الشاعر إلى البطل المحارب للرئاء والنفاق. مما يقرّب بين الشاعرين أكثر من أى شىء آخر هو اتكالهما على عفوالله ومغفرته؛ فالنظرة الخالية إلى الحياة من الفرائض والمحرّمات، والحياة الفارغة من خوف العقـاب، والرجاء إلى الله الذى ينهى العباد عن القنوط من رحمته كلّ هذا يؤلّف البنية

التحتیة لشخصیة الشاعرین:

زاهد اگر به حور وقصورست امیدوار　　مارا شـــرابخانه قصورست ویار حور
می‌خوربه‌بانگ‌چنگ‌ومخورغصه‌ورکسی　　گوید تورا که بـــاده مخور گوهوالغفور

(دیوان حافظ، ۱۳۸۰: ۱۶۹)

- فاشـــرب الخمر علی هزج الصنج ولاتحزن ولاتضجر / فإن قال لک أحد: "أقصر ولاتشرب" فقل له: "الله غفور" (دیوان الشیرازی، ۱۹۹۹م: ۱۸۸)

وأبونواس یذهب إلی المذهب نفسه:

اترک التقصیرَ فی الشُّربِ وخُذها بنَشاطِ
من کمیتٍ کسَنَی البرقِ، أضاءت فی البواطی
لمْ ـ وعفوالله مبذولٌ غـــداً عند الصراطِ ـ
خُلقَ الغُفرانُ إلّا لامرءٍ فی الناسِ خاطی

(الدیوان، ۱۹۹۸م: ۳۶۹)

هـــذه المیزة أی التســـامح فی الدین اتکالـــاً علی عفوالله هی أهمّ المشـــترکات بین الشـــاعرین، ومن الممکن أن نعتبرها أکبر الســـمات للرند. أجل! توجد مفترقات بینهما تأثّراً بمجتمعهما إلا أن الشـــیرازی کان بإمکانه أن یتقمّص فی أبی‌نواس لوکان یعیش فی بغداد فی القرن الثانی للهجرة، ویتعرّف إلی والبة بن الحباب[1] ویجعله أمین العباسی واســـطة العقد بین ندماءه، ولـــوکان الحظّ حلیفَ أبی نواس لـــکان هو یمثّل دور حافظ الشـــیرازی لوتأجّل زمن ولادته إلی القرن الثامن الهجری فی شیراز حتی یشمّ رائحة زهور النارنج فی شاطئ رکن آباد[2].

فالشیرازی والأهوازی للوهلة الأولی یفصل بینهما جدار عظیم عظمة سور الصین، حتی عندما نسمع بإسمیهما نترنّم عفوالخاطر "أین الثری وأین الثریا"، إلا أن هذا المقال حـــاول أن یقلّل المســـافة بینهما مـــن خلال نظرة متحایدة لکل منهمـــا حتی نتمکّن من التسرّب إلی خفایا ذهن کل واحد منهما.

۱. الشاعر الکوفی الذی کان له دور هامّ فی صنع شخصیة أبی‌نواس.
۲. النارنج الشجرة التی تکثر فی شیراز ورکن آباد هو نهر فی هذه المدینة.

المصادر والمراجع

ابن المعتز، عبدالله. ١٩٩٨م. طبقات الشعراء المحدثين. تحقيق الدكتور عمر فاروق الطبّاع. الطبعة الأولى. لبنان ـ بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر.

ابن جوزى، ابوالفرج. ١٣٦٨ش. تلبيس ابليس. ترجمه عليرضا ذكاوتى. الطبعة الأولى. طهران:نشر دانشگاهى.

ابن منظور، محمد بن مكرّم. ١٩٦٦م. مختار الأغانى فى الأخبار والتهانى. تحقيق عبد العليم الطحاوى. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

أبوالفرج الإصفهانى، على بن الحسين. ١٩٨٦م. الأغانى. شرح وكتب الهوامش الأستاذ عبد على مهنّا. الطبعة الأولى. بيروت: دارالكتب العلمية.

أبونواس، الحسن بن هانى. ١٩٩٨م. الديوان. شرحه الدكتور عمر فاروق الطبّاع. الطبعة الأولى. لبنان ـ بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.

ـــــــــ ٢٠٠٣م. الديوان. شرح حمزه الإصبهانى. تحقيق ايفالد فاغنر وغريغور شولر. الطبعة الأولى. بيروت: دارالمدى.

اسلامى ندوشن، محمد على. ١٣٦٨ش. ماجراى پايان ناپذير حافظ. طهران: انتشارت يزدان.

آذرنوش،آذرتاش. ١٣٦٨ش. ابان بن عبدالحميد لاحقى، دائرة المعارف بزرگ اسلامى. الطبعة الأولى. طهران: مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامى.

ـــــــــ ١٣٧٣ش. ابونواس، دائرة المعارف بزرگ اسلامى. الطبعة الأولى. طهران: مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامى.

برهان، محمد حسين بن خلف تبريزى. ١٣٦٢ش. برهان قاطع. باهتمام دكتر محمد معين. طهران: انتشارات اميركبير وابن سينا.

پادشاه، محمد. ١٣٣٦ش. فرهنگ آنندراج. زير نظر محمد دبير سياقى. طهران: انتشارات كتابخانه خيام.

جيد، آندره. ١٣٣٤ش. مائدههاى زمينى. ترجمه جلال آل أحمد وپرويز داريوش. طهران: نشر كتاب.

الحصرى، ابراهيم بن على. ١٩٢٩م. زهرالآداب وثمر الألباب. الشارح: الدكتورزكى المبارك. حققه محمدمحيى الدين عبدالحميد. بيروت: دارالجيل.

خرمشاهى، بهاءالدين. ١٣٦١ش. ذهن وزبان حافظ. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات نشرنو.

ـــــــــ ١٣٦٧ش. حافظ نامه. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات سروش.

ـــــــــ ١٣٧٣ش. حافظ. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات طرح نو.

ديوان حافظ الشيرازى. ١٩٩٩م. ترجمة ابراهيم أمين الشواربى. الطبعة الأولى. طهران: نشر مهرانديش.

ديوان حافظ. ١٣٨٠ش. مقدمه دكتر حسين الهى قمشهاى. الطبعة الأولى. طهران: نشر محمد.

زرين‌كوب، عبدالحسين. ١٣٧١ش. از كوچه رندان. الطبعة السابعة. طهران: انتشارات اميركبير.

ــــــــــ ۲۵۳٦شاهنشاهی. نه شرقی نه غربی، انسانی. الطبعة الثانیة. طهران: انتشارات امیرکبیر.
شهرستانی، محمدبن عبدالکریم. ۱۹٥٦م. الملل والنحل. الطبعة الثانیة. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة.
ضیف، شوقی. ۱٤۲٦ق. تاریخ الأدب العربی (العصر العباسی الأول). الطبعة الأولی. قم: ذوی القربی.
مطهری، مرتضی. ۱۳۷٤ش. عرفان حافظ. الطبعة الثانیة عشرة. طهران: انتشارات صدرا.